3. JAHRGANG 1957 · HEFT 4

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Oberer Plattenweg 37; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

INHALT HEFT 4:

Aufsätze

Seite

Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien! Von Heinz Kindermann (Wien) 289
Corneille und das französische Theater. Von Georges Couton (Clermont und Kairo) .. 294
Goldoni und die Commedia dell'arte. Von Anton Giulio Bragaglia (Rom). Mit 1 Tafel 302
Die Commedia dell'arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Wiener Volkstheater. Von Franz Hadamowsky (Wien). Mit 1 Tafel 312
Calderón auf der deutschen Bühne von Goethe bis Immermann. Von Kurt R. Pietschmann (Hamburg) 317
Stilepochen des holländischen Theaters im 19. Jahrhundert. Von Hans de Leeuwe (Utrecht). Mit 2 Tafeln 340

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

WIR BRAUCHEN THEATERGESCHICHTLICHE IKONOGRAPHIEN!

Von Heinz Kindermann (Wien)

Der „transitorische" Charakter des theatralischen Kunstwerks versetzt den Theaterhistoriker in eine schwierige Lage. Während der Literarhistoriker und der Kunsthistoriker die zu behandelnden Kunstwerke vor Augen haben, hundertmal wieder in den Dichtungen blättern, hundertmal wieder die Bilder, Plastiken oder Bauten betrachten können, muß der Theaterhistoriker die theatralischen Kunstwerke, über die er zu arbeiten hat, erst aus vielerlei recht verschiedenartigen und verschiedenwertigen Quellen rekonstruieren. Unter diesen Quellen aber spielen die uns erhaltenen Bilddokumente und Bühnendenkmäler eine mindest ebenso große Rolle wie die uns erhaltenen Wortdokumente. Die Bildinterpretation gehört zu den wichtigsten methodischen Stützen des Theaterhistorikers. Während nun die Kunsthistoriker und die Archäologen, für die ebenfalls die Bildinterpretation eine beherrschende Rolle spielt, gewöhnt sind, ihren Arbeiten nicht nur Bibliographien und Literaturverzeichnisse, sondern auch Ikonographien beizufügen, lassen die Theaterhistoriker bisher die erforderlichen Ikonographien vermissen. Sie verzeichnen und beschreiben immer nur diejenigen Bildwerke, die in der betreffenden Publikation reproduziert werden. Wie klein aber ist in der Regel die Auswahl, die für die Reproduktion getroffen werden kann: fast immer verhindern die hohen Klischeekosten die Reproduktion sämtlicher für das betreffende Thema verfügbaren Bilddokumente. Meist kann nur ein kleiner Bruchteil wiedergegeben werden. Die Verfasser dieser Arbeiten aber hatten bei ihrer Arbeit in der Regel einen Großteil dieser Bilddokumente und Bühnendenkmäler im Original oder in Photokopien vor sich liegen. Sie kennen sie und wissen genau um ihre Beschaffenheit, um ihren Fundort, um die Sammlungen, Bibliotheken oder Museen Bescheid, in denen diese Bilddokumente oder Bühnendenkmäler aufbewahrt werden.

Um nun zu verhindern, daß jeder Forscher, der ein bestimmtes Thema der Theatergeschichte aufgreift, die Arbeit des Sammelns und Aufsuchens von Bilddokumenten oder Bühnendenkmälern wieder von neuem beginnen muß, und um die Vorarbeit des einen auch wieder dem nächsten nutzbar zu machen, ergeht hiemit ein Aufruf an alle Theaterforscher der Welt, ganz programmatisch jeglicher theaterwissenschaftlichen Arbeit — mit Ausnahme der speziell dramaturgischen — außer der obligaten Bibliographie und dem Literaturverzeichnis auch eine Ikonographie hinzuzufügen.

Verzeichnet so jeder Forscher sämtliche ihm für sein Thema bekanntgewor-

denen und zu Gesicht gekommenen Bilddokumente oder Bühnendenkmäler nach Bild- oder Denkmalurheber, Bildinhalt, Gestaltungsweise, Format und Aufbewahrungsort, dann ist für die nächstfolgenden Forscher, ja überhaupt für spätere Generationen Großes gewonnen. Der gleiche Wunsch erhebt sich natürlich auch hinsichtlich der theaterwissenschaftlichen Dissertationen, Thèses und Habilitationsschriften. Es ergeht deshalb an alle Professoren der Theaterwissenschaft die Bitte, von ihren Doktoranden und Habilitanden zu verlangen, daß sie ihren Dissertationen, Thèses und Habilitationsschriften außer den üblichen Bibliographien und Literaturverzeichnissen obligatorisch auch Ikonographien beifügen.

Die Möglichkeit, annähernd vollständiges Quellenmaterial auch vom Bild und von den Bühnendenkmälern her zusammenzutragen, wird auf einzelnen Forschungsgebieten leichter, auf anderen schwerer gelingen. So wird es gewiß möglich sein, für Schauspieler-Biographien bzw. Schauspieler-Monographien den gesamten Umkreis der Rollenbilder aller Art, der Kostüm- und Maskenentwürfe, der Karikaturen usw. festzustellen und ikonographisch aufzuzeichnen. Man sollte in solchem Zusammenhang freilich auch Szenenbilder nicht vernachlässigen, sie sagen oft mehr als die Einzeldarstellungen aus über die im Zusammenspiel mit den Partnern zur Entfaltung kommende darstellerische Eigenart des betreffenden Schauspielers; über seine Kontaktnahme; über seinen Gebärdenduktus; über sein am Widerspiel des Partners sich entzündendes Mienenspiel; vor allem aber — wenn auch Ausschnitte aus dem Bühnenbild sichtbar sind — über das Gegenüber von Menschengestalt und Raumgestaltung; über den Zusammenklang von Körperrhythmus und Raumrhythmus; über das Wechselspiel von Maske, Kostüm, Requisit und Dekoration in der Darstellungsform des betreffenden Schauspielers. Wie bedeutsam wäre es, enthielte künftig jede Schauspieler-Biographie, jede Schauspieler-Monographie oder -Ergographie, aber auch jede quellenkritische Arbeit über Schauspielermemoiren solch eine Ikonographie aller erreichbaren Rollen- und Szenenbilder dieses Darstellers.

Es bedarf sicher keiner näheren Erläuterung, warum auch alle Untersuchungen über das Bühnenbild und zur theatralischen Kostümgeschichte mit Ikonographien ausgestattet sein sollten, die weit über die Descriptio der in der betreffenden Publikation reproduzierten Beispiele hinausgehen müßten. Wie wir ganz selbstverständlich die gesamte, bei dieser Arbeit eingesehene und verwendete Literatur in den Bibliographien verzeichnen, auch wenn wir auf die einzelnen benutzten Werke nicht im Text noch besonders verweisen oder uns mit ihnen im Speziellen auseinandersetzen, so sollten wir uns angewöhnen, künftig in den Forschungen und Untersuchungen zur Geschichte der Bühnendekoration aller Art, zur Geschichte des Bühnenrequisits, der Theatermasken und des Bühnenkostüms sämtliche für den Verfasser bei der Vorarbeit erreichbar gewesenen Bilddokumente oder Bühnendenkmäler in oben angegebenem Sinn zu verzeichnen und zu beschreiben.

Ein gleiches aber gilt selbstredend von allen Arbeiten über große Regisseure oder über wichtige, im Zusammenhang dargestellte Teilgebiete aus der Ge-

schichte der Inszenierungskunst. Auch hier kämen wir viel besser vorwärts, wenn alle jene Bilddokumente verzeichnet würden, die herangezogen wurden, um die wissenschaftliche Charakterisierung der Inszenierungsarbeit und die Thesen des Verfassers begründen zu helfen. Nur aus einer Konfrontierung von Regiebüchern, Kritiken, Brief- und Memoirenzeugnissen mit den Bilddokumenten ergibt sich die Aussagefähigkeit, die letzte stilgeschichtliche oder geistesgeschichtliche Schlüsse zuläßt.

In vielen Fällen würde es sich empfehlen, unabhängig von solchen darstellenden Arbeiten auch gesonderte Ikonographien mit entsprechender Einführung über bildmäßig besonders ergiebige Teile der Theatergeschichte zu erarbeiten und zu publizieren. Wie großartig wäre es etwa, wir besäßen solche gesonderte Ikonographien über die europäische Entwicklung der Commedia dell'arte; oder über die Darstellungs- und Inszenierungsform der Commédie Italienne; oder über die Darstellungs- und Inszenierungsweise der Venetianischen Oper; oder über die Darstellungs- und Inszenierungsweise des Wiener Barocktheaters; über die bildmäßig überaus günstig festgehaltene des Wiener Volkstheaters; über das englische Theater der elisabethanischen, der nachelisabethanischen oder der Garrick-Zeit. Wie bedeutsam für die Geschichte des Balletts wäre z. B. eine Noverre-Ikonographie (einschließlich der in Warschau befindlichen 445 Kostümentwürfe von Boquet für jene Noverre-Ballette, deren Librettos und Partituren ebenfalls handschriftlich erhalten sind), oder wie aufschlußreich wäre eine vergleichende Ikonographie des naturalistischen Theaters in Skandinavien, Deutschland, Rußland und England. Es versteht sich, daß vollständige Ikonographien für das Lebenswerk großer Bühnenbildner, Kostümgestalter oder Maskenbildner aller Zeiten zu den dringendsten Anliegen gehören. Wie sehr fehlt uns eine Ikonographie für die Meininger, für das Lebenswerk Max Reinhardts usw.

Noch ein ganz anderes Beispiel möge die Notwendigkeit unserer Forderung beleuchten. René Bray hat mit seinem Buch „Molière, Homme de Théâtre", Paris 1954, eine völlige Umwertung des Molière-Bildes in dem Sinn vollzogen, daß für die Dramenwelt Molières die theatralische Voraussetzung, weit über das bisher Bekannte hinaus, als Primärveranlassung festgestellt wurde. Wie sehr nun würde man jetzt, um das Schlußglied dieser Beweiskette einfügen zu können, eine Molière-Ikonographie benötigen, d. h. ein Verzeichnis und eine Beschreibung all der zeitgenössischen Bilddokumente aus Molières theatralischer Welt. Erst mit Hilfe dieser Molière-Ikonographie ließen sich alle die Bildbeispiele auffinden, deren vergleichende Interpretation in der Lage wäre, Brays Thesen auch von dieser unerläßlichen Seite einer optischen Interpretation her zu stützen.

Nicht unerwähnt bleibe der kürzlich in England unternommene Versuch, vom Bild her eine Entwicklungsgeschichte der Hamlet-Inszenierung aufzurollen. Auch hier wäre es natürlich gut gewesen, wenn die Verfasser außer den im Buch reproduzierten Bilddokumenten noch diejenigen angeführt hätten, die ihnen bei ihren Vorarbeiten bekannt wurden oder die — darüber hinaus — schon in anderen Untersuchungen zur Geschichte der Hamlet-Inszenierung, besonders

zur Hamlet-Darstellung in einzelnen Ländern oder aber in Almanachen, Zeitschriften, Jahrbüchern, in Schauspieler- und Bühnenbildner-Monographien usw. veröffentlicht wurden.

Es versteht sich, daß der Wunsch nach theatergeschichtlichen Ikonographien sich auch auf alle Arbeiten zur Theaterarchitektur, zum Bühnenbau, zur Bühnentechnik, zur Zuschauerraumgestaltung u. dgl. erstreckt.

Im selben Maße — wenn hier auch in proportioneller Auswahl — ergibt sich die Notwendigkeit von Ikonographien für jede Geschichte eines einzelnen traditionsreichen Theaters, für jede Theatergeschichte einer Stadt oder eines Landes, für jede Geschichte einer bestimmten theatralischen Kategorie, für jede Theatergeschichte einer Epoche.

Es sei dabei ausdrücklich betont, daß diese Ikonographien nicht nur Bilddokumente, sondern auch die aus den einzelnen Zeitaltern erhalten gebliebenen Bühnendenkmäler verzeichnen sollen; so die noch bestehenden Theater der Antike, der Renaissance, des Barock, bis zu den späteren in Versailles, Bristol, Bayreuth, Drottningholm, Kopenhagen, Wien, Celle, Gotha usw. samt den noch vorhandenen Maschinerien und Dekorationen (wie dies für Drottningholm von Aagne Beijer vorbildlich schon geschah). In vielen Fällen sind aber auch nur mehr Vorhänge, Dekorationen, Versatzstücke, Requisiten und Originalkostüme oder Masken erhalten. Auch sie sollten ikonographisch bearbeitet werden, weil sie oft blitzartig eine sonst nur schwer zu entschlüsselnde oder nur schwer zu rekonstruierende theatergeschichtliche Situation erhellen. Die Archäologen gehen uns in dieser Hinsicht vorbildlich voran. Ich denke dabei nicht nur an die bekannten Arbeiten von Margarete Bieber, sondern z. B. auch an das kürzlich erschienene Buch von T. B. L. Webster: Greek Theatre Production (London 1956), dessen umfangreicher Anhang dankenswerterweise solch eine „List of Monuments" samt Literaturangaben für jedes einzelne der Bühnendenkmäler enthält.

Was uns die Archäologen und klassischen Philologen vorexerzieren, müßten wir Theaterhistoriker für die späteren Zeitalter auch zustande bringen. Daß für das Theater des Mittelalters dabei besondere Probleme vorliegen, weil man bei der Inanspruchnahme von mittelalterlichen Bildwerken und Skulpturen oder Plastiken als theatergeschichtliche Quellenzeugnisse besondere Vorsicht walten lassen muß, wurde in den letzten Jahren mehrfach (zuletzt von H. Knudsen) betont. Diese Tatsache darf uns aber nicht davon abhalten, auch für die Theatergeschichte des Mittelalters Ikonographien anzulegen.

Es bedarf sicherlich auch nur eines Hinweises, daß künftig derartige Ikonographien genau so allen typologischen Arbeiten zur Darstellungskunst, allen Gebärdenforschungen, allen Mimikforschungen aus dem theatergeschichtlichen Bereich und allen Rollenfacharbeiten beigefügt werden sollten.

Ein letztes Wort aber ergeht an jene Leiter von Theatersammlungen, Museen und Bibliotheken, die von Zeit zu Zeit Spezialausstellungen aus Teilgebieten der Theatergeschichte — seien es lokale oder temporäre, gattungsmäßige oder personelle Teilgebiete — veranstalteten. Leider wurden bisher nur in den selte-

neren Fällen Kataloge gedruckt, in denen Objekt für Objekt ikonographisch bearbeitet wäre. Es ergeht die dringende Bitte an die Veranstalter solcher Ausstellungen, die Mühe und Kosten solcher Kataloge und der in ihnen enthaltenen Ikonographien, die notfalls wenigstens in Fachzeitschriften abgedruckt werden sollten, nicht zu scheuen. Sie lohnen sich hundertfach. Niemand weiß besser als der Verfasser dieses Aufrufs, welche entsagungsvolle Arbeit in solch einem Katalog steckt. Er hat ja gemeinsam mit F. Hadamovsky und M. Dietrich den Katalog der „Europäischen Theaterausstellung 1955" (Wien, Theaterwissenschaftliches Institut der Universität, 1955) erarbeitet, in dem 4500 Objekte aus 24 Nationen und aus einem geschichtlichen Ablauf von zwei Jahrtausenden nach sinnvollen Sachgruppen ikonographisch (wenigstens im Notwendigsten der Anhaltspunkte) aufgezeichnet wurden. Es zeigt sich schon heute, wie sehr diese vielschichtige, weil auch in viele bisher unerschlossene Gebiete vorstoßende Arbeit sich gelohnt hat; denn dieser (366 Textseiten und 64 Bildtafeln umfassende) Katalog, der den Zugang zu wesentlichsten Bühnendenkmälern und Bilddokumenten aus der Theatergeschichte fast aller Länder Europas erschließt, wanderte seither zu den Fachleuten aus allen Teilen der Erde. Er gilt schon heute als eines der gesuchtesten Nachschlagewerke, weil ja nur ganz wenige der beteiligten 389 Theatersammlungen, Theaterwissenschaftlichen Institute, Museen und Theaterarchive über gedruckte Kataloge verfügen. Hier aber erfährt man mit einem Schlag, wo man die wichtigsten Bilddokumente und Bühnendenkmäler zu den einzelnen Epochen und Gattungsgruppen der europäischen Theatergeschichte zu suchen hat.

Wie segensreich wäre es erst, wenn dieser Aufruf bei allen Fachkollegen Gehör fände und künftig alle theaterwissenschaftlichen Arbeiten, bei denen Bild- und Denkmäler-Interpretationen irgend heranzuziehen sind, neben den Bibliographien und Literaturverzeichnissen auch Ikonographien des behandelten Sachgebietes enthielten.

CORNEILLE UND DAS FRANZÖSISCHE THEATER

Von Georges Couton (Clermont und Kairo)

Während des Winters 1628—29 spielte eine Provinztruppe, die nach Paris gekommen war, um hier ihr Glück zu versuchen, auf einer improvisierten Bühne eines Ballhauses die „Mélite", das Drama eines Anfängers, der so unbekannt war, daß sein Name nicht einmal auf dem Anschlagezettel erschien. In diesem Augenblick begann sich ein Aufschwung des Theaters zu verwirklichen, der in einem Jahrzehnt die französische Bühne vollständig erneuern sollte.

Die Verjüngung der Truppen, der Start einer jungen Dichtergeneration, die Formulierung der Grundsätze führen zu einer grundlegenden Erneuerung des Spielplans. Der Name des unbekannten Anfängers, Pierre Corneille, sollte für die Nachwelt das Symbol dieser Erneuerung werden. Aber er ist nicht ihr einziger Dichter. Eines der Probleme, das die Theatergeschichte dieser Epoche aufwirft, gilt der Feststellung, worin die speziellen Anregungen Corneilles bestehen.

Einzig eine Gattung ist damals von wirklichem Leben erfüllt, die Tragikomödie. Sie besteht seit einem halben Jahrhundert und ist schwer zu definieren: Mordtaten und eine glückliche Lösung, ein Gemisch aus feierlicher und gemeiner Rede, die Wahl erfundener und romanhafter Themen — das sind wenigstens einige Hauptmerkmale. Der große Dichter der Tragikomödie ist damals der alte Hardy, der demnächst sterben wird (1632). Um das Gesetz der drei Einheiten hat sich die Tragikomödie noch nicht gekümmert. Das Schäferspiel behandelt die gleichen Stoffe wie die Tragikomödie, aber in einem ländlichen Rahmen. Die Gattung der Komödie existiert überhaupt noch nicht; indessen nehmen die Tragikomödie und das Schäferspiel komische Szenen auf, andererseits vervollständigen die Farcen voll Schwung und möglichst zotigen Scherzen regelmäßig die Theatervorstellungen.

Es wäre natürlich gewesen, daß sich ein Anfänger an eine Tragikomödie gewagt hätte. Aber Corneille war kein gewöhnlicher Anfänger. Er ist ein Sucher, ein Skrupulant und sogar ein Unsteter. Das Verlangen, immer wieder vollständig Neues zu schaffen, der Abscheu vor ausgetretenen Wegen sind charakteristisch für sein Temperament. „Mélite" ist daher eine Komödie, wie man noch keine geschrieben hat: eine einfallsreiche Intrige zeigt junge Bürger und unter ihnen (unter dem Namen Tercis) den Autor selbst. Sie kennen die Macht des Geldes, aber beanspruchen die Rechte der Liebe für sich. Sie lieben, sie scherzen, sie leiden und begleiten galante Liebeleien mit schmerzlichen und pathetischen

Klagen. Das Komische, wenn sich Komisches ereignet, bleibt sehr zurückhaltend und ergibt sich nur aus der Darstellung des wirklichen Lebens. Eine Sittenkomödie der bürgerlichen Jugend ist entstanden.

„Mélite" hatte sehr großen Erfolg. Die neue Truppe war gut gestartet. Sie konnte sich in Paris festsetzen. Corneille ist daher auch mitbeteiligt am Anfang des zweiten ständigen Theaters der Hauptstadt. Die Komödie war wunderbar zeitgerecht erschienen, um dem Spielplan eine weltgewandte und echte Pariser Komödie zu liefern. In dem Augenblick bemühten sich nämlich Literatur und Gesellschaft um ein neues Ideal der Feinheit und Höflichkeit. Die literarische Vergangenheit machte „Mélite" möglich, aber nicht notwendig: dieses Stück war das Resultat nicht einer Entwicklung, sondern eines Entwicklungssprunges, durch den sich das Ingenium Corneilles bestätigte.

Während einiger Jahre, nach einem Ausflug in die Tragikomödie mit „Clitandre", schrieb Corneille moderne Komödien. Indessen ereignen sich zwei bedeutsame Dinge in der Welt des Theaters: die Festsetzung der drei Einheiten, die Wiedergeburt der Tragödie. Zur Zeit der „Mélite" wußte Corneille, der Anfänger und Kleinstädter, noch nichts von den Regeln, derentwegen sich erst kleine Pariser Literatenkreise zu beunruhigen begannen. Als Corneille nach Paris fuhr, um sein Stück zu sehen, hatte er Gelegenheit, der Darstellung des ersten regelmäßigen Schauspiels beizuwohnen, der „Silvanire" von Mairet. Er geht mit der Mode: sein zweites Stück, „Clitandre", beobachtet die Einheit der Zeit. Nach und nach wird er zur vollständigen Regelmäßigkeit kommen. Aber wenn er auch, in der Praxis, die Regeln beachtet, wird er sich doch in der Theorie immer seine Freiheit vorbehalten; man könnte sagen: ein Jurist, der einen Kompromißvorschlag annimmt, aber unter Vorbehalt. Die Kritik hat oft geklagt, daß Corneille, das überströmende Genie, durch die Regeln gelähmt wurde. Diese romantische Idee muß man aufgeben: die Regeln haben ihn nicht gehindert und diese Frage hatte für ihn nicht die Bedeutung, die man annahm.

Die Tragödie war seit 20 Jahren aus der Mode gekommen. 1634 begannen Rotrou, dann Mairet und Scudéry Tragödien über historische oder legendäre Stoffe zu schreiben. Corneille führt nun seine „Médée" auf, ein interessantes Stück, aber kein sehr bedeutendes Werk.

Er erholte sich danach mit der „Illusion comique", wo die Bühne, eine Bühne darstellend, vielleicht eine vorsichtige Andeutung macht: das Theater ist ebenso wahr wie das Leben. Auf jeden Fall ein Stück, in dem der Dichter sein komisches Talent erneut unter Beweis stellt, einer Possengestalt, Matamore, viel Raum gibt und von Herzen lachen läßt.

Im Spieljahr 1636–37 ist die Tragikomödie wieder Mode geworden. Corneille bringt seinen „Cid". Sein ungeheurer Erfolg hat oft dem „Cid" den Ruf eingetragen, die erste französische Tragödie der Klassik zu sein. Das ist er keineswegs. Man wird dieses Stück nur begreifen, wenn man den Untertitel, den ihm der Verfasser gegeben hat, beachtet: Tragikomödie. Diese Tragikomödie be-

wahrt mit ihren drei Duellen und ihrer Schlacht, die gespielt oder erzählt werden, die szenische Bewegung und die Jugendlichkeit eines Intrigenstückes; aber sie findet ihre wahrhafte Belebtheit nicht in der szenischen Bewegung, sondern in den Charakterkonflikten, in der seelischen Gegenüberstellung, in der Plötzlichkeit des Gefühlsausbruches. Im übrigen nimmt sie Stellung zu sehr bedeutenden Fragen (den Rechten des Königs, den Pflichten der Granden) mit einer Autorität, daß selbst die Tragödie sie darum beneiden könnte. Diese Tragikomödie, die einzige, die lebendig geblieben ist, um die Gattung auf dem Spielplan zu vertreten, kann sich später ohne Schwierigkeit „Tragödie" nennen.

Der „Cid" löste einen erbitterten Literaturstreit aus. Man sprach wenig über das Gesetz der drei Einheiten, aber man diskutierte viel über das Verhalten der Chimène und die Moral oder Unmoral des Stückes. Wie konnte ein anständiges Mädchen den Mörder ihres Vaters heiraten? Der Standpunkt Corneilles war: diese Hochzeit ist durch die Historiker bezeugt; sie ist „wahr"; das genügt. Die Stellung von Scudéry: die Hochzeit ist „wahr", gewiß; aber sie ist „unwahrscheinlich"; ein literarisches Werk kann sie daher nicht verwerten; dieser Gegenstand ist unzulässig. Die Stellung der Académie Française: das Sujet ist wahr, aber unwahrscheinlich; will es der Dichter verwerten, muß er es umgestalten, bis es wahrscheinlich wird. Mit dem speziellen Fall der Chimène war jedoch ein sehr allgemeines Problem aufgeworfen worden, vor das sich notwendigerweise jede Literaturschule gestellt sieht und jede Richtung, die ihre Grundsätze scharf formulieren will. Sie muß aus der Wirklichkeit den Teil auswählen, den sie zum Gegenstand nimmt: das Bewußte oder das Unbewußte, das Normale oder das Krankhafte, das Vernünftige oder das Phantastische, Erbauliches oder die Brutalität des wirklichen Lebens. Im allgemeinen finden die Kritiker der klassischen Zeit, daß der Dichter das Wahrscheinliche dem Wahren vorziehen müsse. Corneille bleibt bei einer entgegengesetzten Meinung: der Dramatiker hat das Recht, die kühnste ethische, soziale, gefühlsbedingte Situation als Vorwurf zu nehmen; es genügt, daß sie wahr ist. Er sollte bald eine lapidare Formulierung finden: „Alle Wahrheiten sind in der Dichtung zulässig." Diese Anerkennung des gesamten Lebens kennzeichnet das robuste literarische Temperament Corneilles, trägt zu seiner hervorragenden Größe bei und macht ihn etwas einsam in seinem Jahrhundert.

Eine Stille von zwei Jahren war dem „Cid"-Streit gefolgt. Corneille nagt an seinem Groll, aber er überlegt auch und betreibt Studien. Der Erfolg des „Cid" hat die Tragikomödie wieder in Gunst gebracht; die erweckte Tragödie blieb dennoch lebendig. Corneille wendet sich der Tragödie zu, die als die vornehmste Gattung gilt. Die Tragödie sollte ihm den ersten Platz auf dem Theater sichern. „Horace" (Frühjahr 1640) ist eine Tragödie, die genau die Einheiten beachtet; damit war der Kritik Genüge getan. Aber die Lösung blieb ebenso brutal, wie sie es in der Geschichte war, und dies rief neuerdings die Einwände der Kritik hervor. „Cinna" (Spielzeit 1640–1641), „Polyeucte" (Spielzeit 1642–1643) festigen vollends die Bedeutung Corneilles.

In diesen Stücken, die dem „Cid" folgen, liegt der einzigartige Schwerpunkt des Werkes von Corneille. Keines dieser Stücke ist dem andern ähnlich. Dennoch verbindet sie eine Verwandtschaft, die man eher spüren als in Worte fassen kann: ihr Reichtum und ihre Mannigfaltigkeit sind derart, daß jede Bemühung, Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, Einwürfe hervorruft; jedes Stück gewinnt wieder, wenn man die Analyse forciert, seine Einzigartigkeit und seinen Abstand von den andern, vor allem „Polyeucte". Versuchen wir es trotzdem.

Zunächst sind diese Stücke weitgehend Gesinnungsstücke. Frankreich führt einen schweren Krieg gegen einen mächtigen Gegner, das Haus Österreich. An der Spitze steht Richelieu, der mit brutalem Zugriff die Bauernaufstände, die Adelsrevolten, den Angriff des Feindes von außen niederzwingt. Die politische Atmosphäre seiner Zeit führt Corneille dazu, über bedeutende Fragen nachzudenken.

Im „Cid" tragen jene den Sieg davon, die die nationale Einheit und die königliche Autorität nicht in Gefahr bringen. Im „Horace" zeigt der Dichter, daß der Krieg von einem Untertan den zumindest vorübergehenden Bruch mit Freunden und Verwandten fordert, die ihn seine Pflicht gegen das Vaterland vergessen lassen. „Cinna" gibt ebenfalls eine Lehre: eine starke Macht ist in Frankreich errichtet; die Art, wie das geschehen ist, bedeutet wenig. Man muß sie anerkennen, denn selbst eine siegreiche Verschwörung und der Sturz Richelieus könnten nur zur Anarchie führen. Das Stück gibt auch dem Kardinal einen diskreten Rat: es ist notwendig, den Kreis der Verschwörungen und der Unterdrückungen zu zerbrechen; der Machthaber muß in das politische Kräftespiel einen neuen Faktor einbauen: die Großmut. Die Politik der Beruhigung wird die nationale Einheit wiedererrichten.

Das politische Denken Corneilles ist also abgestimmt auf die Pläne und Handlungen Richelieus. Vollständig kann es nur aus der politischen Atmosphäre seiner Zeit verstanden werden. Aber der Dichter hat ein solches Bemühen gezeigt, auf den Grund der Probleme zu kommen und alle ihre Seiten zu erhellen, daß seine Stücke nicht darunter gelitten haben, wenn man auch ihre Aktualität nicht mehr verstand. Die Zeiten vergehen; die Probleme nehmen andere Formen an, bleiben aber im Grunde die gleichen. Die Stücke Corneilles behalten einen bleibenden Wert. Hierin sind sie klassisch, da das Klassische in einem gewissen Sinn das Aufsuchen des Bleibenden im Gegenwärtigen ist.

Andererseits drückt sich in diesen bedeutenderen Stücken ein Menschenbild und eine Ethik aus. Corneille verhehlt es sich nicht, daß es niedrige Seelen gibt; aber er erkennt als seine Helden und als einzig wahrhafte Repräsentanten der Menschheit jene an, die sich zum Heldentum erheben können. Diese Erhebung ist keine Leistung der Vernunft, sondern stammt immer aus der angeborenen Geradheit, aus der freiwilligen Großmut der Seele. Die Vernunft, der Stolz, das Verlangen nach Ehre dienen nur dazu, den Helden bei seinem Aufstieg sicher zu machen und von sich selbst zu überzeugen. Der Edelmut, der am Anfang steht, bleibt unerklärlich wie ein plötzliches Geschenk der Gnade.

Mit „Pompée" wird das mit den vorangegangenen Stücken gefundene Gleichgewicht zwischen dem Romanhaften, dem Gefühl für dramatische Handlung, der Freude an dem historischen Bild, der Vorliebe für die politische Überlegung erschüttert zugunsten einer viel stilisierteren Kunst, die mehr Zugeständnisse an das Romanhafte und Malerische macht. Dann kehrt Corneille mit dem „Menteur" und der „Suite du Menteur" zur Komödie zurück. Auf dem Gebiet der Komödie war wenig geschaffen worden, seit Corneille sie verlassen hatte: sie war noch keine bedeutende Gattung. Dennoch beobachten einige Komödien das Leben der Zeit und setzen die mit „Mélite" begonnene Tradition fort. Außerdem bearbeitete Rotrou Plautus und die Italiener. Überhaupt begann mit Rotrou und d'Ouville eine neue Mode: die Bearbeitung der spanischen Komödien. Das sollte zwanzig Jahre dauern. Dieser Mode fügte sich Corneille, doch er unterscheidet sich von seinen Kollegen durch seine Bemühung, die Personen und Sitten zu französieren. Durch die Verwendung zahlreicher Formen des Komischen (Komik des Temperaments, der Intrige, der Farce), durch die Bemühung, die Sitten nachzuzeichnen, zeigt sich Corneille als einer der echtesten Vorläufer von Molière.

In diesem Augenblick beginnt er seine Werke in einer vollständigen Ausgabe zu sammeln: er hat unbestreitbar den Autoren seiner Zeit den Rang abgelaufen.

In der Serie der drei Stücke, die nun folgen, hat Corneille seine Methode geändert. Die politische und literarische Atmosphäre ist tatsächlich ganz anders geworden: die Franzosen, die zur Zeit des Kardinals Richelieu ihren Geist ständig auf politische Probleme gerichtet hatten, geben nun ihre Anspannung auf und interessieren sich nicht für Politik. Die neue theatralische Formel der „Rodogune", „Théodore" und des „Héraclius" bedeutet zunächst einen Verzicht: das weitumfassende, sorgfältig zusammengesuchte Geschichtsbild ist durch eine einfache geschichtliche Anekdote ersetzt; die großen politischen Probleme werden nicht mehr beschworen; die Aktualität wird vernachlässigt. Andererseits wird Neues eingeführt: die Stücke sind aufgebaut mit großer Rücksicht darauf, das Interesse und die Überraschungen richtig zu verteilen; sie finden Platz für verzerrte Bilder, für Gewaltszenen, für sexuelle Brutalitäten; schließlich sind sie um eine Person mit teuflischer, aber bewundernswerter Energie gruppiert: die Königinmutter in „Rodogune", der Tyrann Phocas in „Heraclius", die Stiefmutter in „Théodore". Die moralische Welt des Corneille bestand bis zur Gegenwart aus vielen Helden, auch aus Leuten von mittelmäßiger sittlicher Beschaffenheit und einigen niederen Seelen. Sie hatte also einen Himmel, eine Erde, aber noch keine richtige Hölle. Das war noch kein vollständiges Bild der Welt, noch kein zufriedenstellender Mikrokosmos. Dadurch, daß sich diese Welt um die Hölle bereicherte, wurde sie ein Mikrokosmos. Andererseits bedeutet diese Trilogie der Ungeheuer durch die Suche nach einer brutalen Kunst, die arg auf die Nerven geht, eine Erneuerung des barocken Stils.

Die folgenden Stücke, „Andromède", „Don Sanche d'Aragon", „Nicomède" „Pertharite" (1647—1652) entstehen während einer Revolution, der „Fronde",

die das Land verheert und die Gewissen erschüttert. Wie seine Landsleute sucht der Dichter mühevoll seinen Weg in dem Konflikt der Menschen und Ideen: er ergreift Partei für Mazarin, später bewundert er Condé, schließlich trennt er sich von ihm; seine Stücke sind eng an die Gegenwart gebunden in ihrer Entstehungsgeschichte und in ihrem Schicksal. Vom künstlerischen Gesichtspunkt aus kann man sagen, daß Corneille verschiedene Formen versuchte: eine Tragödie unter Verwendung von Maschinen („Andromède"), eine romanhafte Komödie fürstlicher Liebschaften mit Erkennungsszenen („Don Sanche d'Aragon") und die Tragödie „Nicomède", würdig, an erster Stelle zu stehen.

Der Mißerfolg der „Pertharite" bringt ihn schließlich dazu, sich vom Theater zurückzuziehen. Die Tragödie im allgemeinen und nicht nur die Tragödie Corneilles ist durch die „Fronde" vernichtet: eine Epoche, die das Elend und die Gemeinheit des Bürgerkrieges kennengelernt hat, mißtraut den großen Männern, den großen Gefühlen, die den Stoff der Tragödie ausmachen. Das Publikum fordert von den Bearbeitungen der spanischen Komödien (Thomas Corneille, Quinault), daß sie ihm romantische Gefühle und Vergessen der wirklichen rauhen Umgebung bringen. Während sechs Jahren wird Corneille ein frommes Buch übersetzen: „Die Nachfolge Christi", seine früheren Werke sichten, kritisieren, korrigieren, über die Regeln seiner Kunst und die Geheimnisse seines Handwerkes nachdenken. Der Ertrag wird eine schöne Ausgabe seines Theaters sein mit einem wegen seiner klaren Unparteilichkeit beachtenswerten Kommentar, außerdem mit den „Discours", die zu den bedeutendsten Werken über die dramatische Kritik im 17. Jahrhundert zählen.

Die Tragödie überwindet schließlich die Krise, aber geht sehr verwandelt daraus hervor und interessiert sich viel mehr für die Liebe als für die Politik. Corneille kehrt während des Winters 1658—1659 zum Theater zurück und beginnt einen neuen Aufstieg. Zunächst steht er zögernd zwischen den verschiedenen Formen: die Tragödie „Oedipe" wirft das Problem der menschlichen Freiheit auf; „Sertorius" bringt ein zeitloses Problem auf die Bühne, das zugleich hochaktuell wird durch die Rückkehr des reuigen Condé nach Frankreich, das Problem, wie man sich der Revolution gegenüber zu verhalten hat; der Rahmen ist der einer historischen Tragödie wie zur schönen Zeit von „Horace" und „Cinna".

Corneille steht jetzt auf dem Höhepunkt seines Ruhmes: er beherrscht die Welt des Theaters, er beherrscht die Welt des Buches. Eine herrliche Ausgabe seiner Theaterstücke erscheint in zwei Foliobänden, einem imponierenden Format; der Verleger hat sie ebenso kostspielig ausgestattet wie einen griechischen oder lateinischen Klassiker; Corneille ist ihnen ebenbürtig geworden. Langsam beginnt jetzt der Ruhm zu verblassen, nicht ohne, daß der alte Dichter, der darauf versessen war, immer Neues zu finden, noch einmal seine Technik geändert hätte.

Tatsächlich manifestiert sich mit „Othon" eine neue Form, die in den vorausgehenden Stücken bereits im Keim verborgen lag: die Tragödie, die wir

das politische Heiratsstück nennen können. Das Drama spielt in der unmittelbaren Umgebung des Herrschers, unter seinen engsten Vertrauten: es handelt sich um Kabinettsintrigen. Man spricht dort nicht etwa, wie wir glauben oder erwarten könnten, von den großen Zielen der Politik. Die Ansichten sind auffallend enger, realistischer, sogar schmutzig realistisch. Das wesentlich egoistische Ziel ist für die Herrscher, eine Krone zu gewinnen oder zu behaupten, für die Minister, Einfluß im Staat zu behalten oder zu gewinnen. Die Mittel, die diese Politik auf kurze Sicht einsetzt, sind weder die Revolten noch die blutigen Verschwörungen, sondern Liebes- und Heiratsintrigen. Man geht darauf aus, eine bestimmte Heirat zustande zu bringen, weil sie eine politische Bedeutung verstärkt und die beabsichtigten Verbindungen des Gegners zerstört („Othon" 1664). Ein König macht einen gefährlichen Untertanen dadurch unschädlich, daß er ihn zu seinem Schwiegersohn nimmt, so daß dieser nicht mehr gegen seinen Schwiegervater konspirieren kann („Agésilas" 1666, „Suréna" 1674). Ein anderer König heiratet die Tochter eines unverläßlichen Generals und sichert sich so seine Treue („Agésilas"). Eine Kaiserin heiratet einen alten General, gelobt aber, Jungfrau zu bleiben („Pulchérie"). Aus dem Konflikt zwischen den Bedürfnissen der Politik und den Wünschen der Herzen entspringt ein eigenartiges Pathos.

Die letzten Stücke gestalten übrigens diese Motive mit viel Abwechslung: die Heiratskomödie fügt sich in den Rahmen einer römischen Tragödie mit „Othon"; gewinnt mit der Gestalt des allzu verkannten und zu sehr mißverstandenen „Agésilas" die Form einer lustigen Komödie am Fürstenhof; findet mit „Attila" zurück zur blutigen Grausamkeit von „Rodogune" oder „Heraclius". Die Laufbahn von Corneille findet ihre Vollendung („Suréna" 1674) mit einer Fürstenkomödie, die an Retz oder Saint Simon erinnert.

Einzig eine kleine Gruppe Auserwählter konnte an dieser neuen Kunstrichtung Corneilles Geschmack finden; sie bestand hauptsächlich aus den Angehörigen des „alten Hofes", Zeitgenossen von Corneille, Retz, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné. Die junge Generation ist sehr viel reservierter geblieben. Diese Mißachtung gegenüber dem alten Dichter erklärt sich aus Veränderungen politischer und sozialer Natur, über die wir uns nicht verbreiten können, aber auch durch das Heraufkommen einer neuen gefühlsmäßigen Einstellung. Ein Großteil des Publikums erwartete vom Dramatiker Liebesgeschichten. Aber Corneille hatte schon immer eine andere Vorstellung von seiner Kunst. Er verspottete die „Süßlichen, die Heiteren, die Feinfühlenden", diejenigen, die überall Liebe haben wollen. Dieser Spott war gerichtet gegen Quinault und den Abbé Boyer. Ein Konkurrent, der viel gefährlicher war als diese, zeigt sich seit 1666, es ist der junge Racine.

Zwei Generationen, zwei Charaktere, zwei Auffassungen von Dichtung und Leben prallen aufeinander. Im Laufe dieser zehn Jahre erbitterten Kampfes sieht man Racine sich bemühen, Corneille auf dem Feld zu schlagen, wo man ihn für unüberwindlich hielt, nämlich auf dem der historischen Tragödie, mit „Britannicus". Man sieht, wie die beiden Tragiker im Wettbewerb dasselbe Thema ge-

stalten: „Bérénice" und „Tite et Bérénice". Endlich sieht man den alten Corneille ein neues Pathos suchen, das der verstohlenen Liebschaften, die von grausamen Eifersüchtigen belauscht werden, ein Pathos nach der Art seines Konkurrenten. Er schafft auf diese Art seine „Suréna"; Verhöre mit offenen oder versteckten Drohungen, Analysen des Mienenspiels, um flüchtige, aber verräterische Züge zu belauschen, lassen an „Bajazet", „Mithridate", „Britannicus" denken. Zwei Ringkämpfer, die einander umfassen, passen auch ihre Körperhaltung gegenseitig an; im Laufe ihres Zweikampfes, ja sogar wegen des Zweikampfes, betonten die beiden Rivalen ihre Verschiedenheiten, aber auch ihre Ähnlichkeiten. Bleibt noch festzustellen, daß „Suréna" durch die Einfachheit des dramatischen Aufbaus, durch die feine Verbindung der neuen, weichen Seelenregungen und des Verses mit dem alten Heroismus Corneilles in wunderbarer Weise eine Laufbahn abschließt, die fast ein halbes Jahrhundert erfüllte.

Wer die Bedeutung Corneilles innerhalb des Schicksals des französischen Theaters ermessen wollte, müßte zuerst feststellen, daß er sich fest auf dem Spielplan gehalten hat und würde ferner bemerken, daß die vergessenen Stücke, „Suréna" zum Beispiel, auch in unseren Tagen mit Erfolg aufgenommen werden konnten. Außerdem würde man finden, daß sein Beitrag zweierlei betraf. Zuerst hat er das französische Theater dazu gebracht, große Vorwürfe zu gestalten. Nur deshalb sind Autoren und Publikum in Frankreich bereit, sich mit großen Problemen abzugeben (Rechte und Pflichten des Bürgers, die Kunst der Menschenführung, das Problem des Übels, das Problem der Freiheit), weil Corneille diese Gebiete für das Theater erobert und Autoren und Publikum an diese geistige Höhe gewöhnt hat. Die Stücke von Corneille haben gezeigt, daß ein weltanschaulich orientiertes Theater möglich ist und bleiben sichtbare oder verkannte Beiträge dazu. Wenn Corneille nicht gelebt hätte, könnte man sich nur schwer vorstellen, wie ein Giraudoux, Sartre (um bei den Zeitgenossen zu bleiben) hätte auftreten können, ja sogar Claudel, der selbst Corneille nicht liebt.

Andererseits hat das Genie von Corneille vielfache Formen angenommen: Komödien von einem Schwung, der an die Posse streift („L'Illusion comique", „Le Menteur") machen den Weg frei für Molière; andere wieder weisen voraus auf Marivaux oder gar auf die Rührseligkeit des bürgerlichen Schauspiels; „Don Sanche d'Aragon" ist ein Vorläufer des romantischen Dramas; die Trauerspiele mit Musik sind nicht ohne Einfluß auf die Geburt der Oper gewesen; die blutigen Tragödien waren wieder Vorläufer des Melodrams. Alle Formen des Theaters finden irgendwo Corneille unter ihren Ahnen, wenn sie nur weit genug zu den Ursprüngen aufsteigen. Eine einmalige Verbindung von Kraft und Vielfalt sichert ihm einen hervorragenden Platz im französischen Theaterleben.

(Übertragen von Elisabeth Keppelmüller)

GOLDONI UND DIE COMMEDIA DELL'ARTE

Von Anton Giulio Bragaglia (Rom)

Vorbemerkung

Den nachfolgenden Ausführungen kommt außerordentliche Bedeutung zu, weil sie das bisher überlieferte Goldoni-Bild von Grund auf verändern. Die Darlegungen sind aber auch deshalb so beachtenswert, weil sie den Wortlaut eines Vortrages darstellen, den Anton Giulio Bragaglia, der beste Kenner der Commedia dell'arte, den Italien augenblicklich besitzt, auf dem II. Internationalen Kongreß für Theaterforschung (Venedig, Juli 1957) gehalten hat. Bragaglia (geb. 1890) gilt seit Jahrzehnten als einer der führenden italienischen Regisseure und Bühnenbildner. Er hat sich aber auch als erfolgreicher Reformator des italienischen Theaters bewährt. In vielen Schriften ist er für eine Erneuerung der Bühne aus dem Geist der Commedia dell'arte eingetreten. Und in mehrfachen Ausgaben hat er die erhalten gebliebenen Kanevas-Sammlungen der Commedia dell'arte veröffentlicht, z. B. in „Commedia dell'arte" (canovacci a cura die Bragaglia), Turin 1943; besonders auch seine vierbändige Edition der „Commedie gioiose del 1500", Rom 1946/47.

Die Redaktion

Es mag hier angebracht sein, Goldoni gegen ein arges Mißverständnis zu verteidigen, das ihm viele Antipathien im Ausland einbrachte: ein Mißverständnis, von ihm selbst im Kampf um die Reform der Commedia hervorgerufen; nämlich ein Feind der Improvisation gewesen zu sein. Hatte er doch nur darnach getrachtet, die Volkskomödie auf ein höheres Niveau zu heben, sie vor dem Verfall, der sie zu seiner Zeit bedrohte, zu bewahren. Er war wohl ein Feind der abgenützten Commedia-Aufführungen, die von Dummheiten strotzten, aber niemals ein Feind der improvisierten Komödie als solcher, im Gegenteil, er hatte sie sogar während der Reform unterstützt. Die Reform der Komödie ergab ein neues Produkt im Geiste der Improvisation, nur moralisiert. In der Goldonischen Form behält die Komödie Art und Technik der Improvisation bei. In einem Vorwort zur Pasquali-Ausgabe schreibt der Advokat: „Ich hasse nicht die Commedia dell'arte, sondern die Komiker, die nicht genügend Fähigkeit haben, sie auf gutem Niveau zu erhalten." Er selbst brachte sie auf Niveau, indem er ihre Fehler abschaffte und ihre Natur und Gattung rein bewahrte. Wer die Ikonographie der Commedia dell'arte kennt, weiß, daß das szenische Grundgerüst die Gespräche, von manchmal auch distanzierten Orten, vor allem von den Fenstern her, ausmachen. Man spricht von Balkonen, Wirtshäusern, Dächern usw. aus. Und das szenische Grundgerüst bleibt bei Goldoni dasselbe;

selbst die Handlung bedient sich falscher, trügerischer Dokumente, Verkleidungen, Wiedererkennungen, absurder Zufälle, unzusammenhängender Tatsachen, tragischer Szenen, die zur Farce werden, usw. Arlecchino und Brighella sind, mit oder ohne Maske, im Maskenkostüm oder als Bürger verkleidet, von der Goldonikomödie nicht wegzudenken. Alle Dienergestalten Goldonis sind Harlekine mit gemäßigtem Temperament, friedfertig und immer moralisierend. Den zwei Zanni und folglich den Dienern und übrigens allen Gestalten war das Improvisieren gestattet. Für das ganze 19. Jahrhundert, bis zu den Anfängen meines Berufslebens im dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, blieb die Freiheit des Improvisierens ein Recht und eine Gewohnheit. Einzelne Charaktere Goldonis entsprachen genau den Masken, wenn man sich das typische Kostüm wegdenkt. Wenn wir z. B. den bäuerlichen Lunardo hernehmen, haben wir Pantalone vor uns. Anfangs übernahm er die Charaktere der Masken, so wie sie waren, dann formte er sie um, sie wurden einer Wandlung unterzogen. Goldoni selbst sagte von sich: „Ich fühle weder heiß noch kalt; ich lasse mich weder von der Wut hinreißen, noch von der Freude berauschen." Er machte sie seinem Charakter ähnlich. Aber die Masken waren nie endgültig fixierte Typen. Sie waren im Laufe der Jahrhunderte so verschieden wie die Künstler, die sie verkörperten und sie gemäß ihrer Eigenart abwandelten; man vergleiche nur alle Varianten des Harlekinnamens. Der Pantalone aus Goldonis „Bancarotta" ist ein Magnifico der Commedia, das heißt, ein alter von den Frauen betrogener Wüstling. Das war sein erster Pantalone und die Komödie war nach einem alten Sujet über Pantalone als fallierten Kaufmann gestaltet. Goldoni moralisierte ihn nicht, wie in den folgenden Jahren, ließ aber dann auch die Komödie nicht drucken. Ich habe in einem Vergleich von Stichen aus dem 16. Jahrhundert auf den ursprünglich phallischen Charakter des rüstigeren, beinahe akrobatischen Pantalone hingewiesen. Bei einer gewissen Grenze wird Pantalone de'Bisognosi zu Momolo de Bisognosi, dem Höfling, d. h. zu jenem Weltmann, der sein Vater, der Magnifico, war. Ortolani hat in einer seiner früheren Studien den Momolotyp sehr glücklich illustriert.

Auch die Doppelcharaktere, deren sich Goldoni bedient, kommen aus der Commedia dell'arte. Der „Geloso disinvolto" des Jacopo Nelli scheint älter zu sein als der „Burbero benefico", aber es gab in noch früheren Zeiten schon Doppeltypen. Oft traten Cassandro und der alte Ponzevere doppelt auf. Das vollkommene Abbild jedes Menschen hat immer zwei Seiten; das wußte die Commedia dell'arte und gestaltete es mittels komischer Widersprüche. Indem er eine bestehende Tatsache negiert, phantasiert Pulcinella darüber hinweg, so daß er gerade dadurch die bestehende Tatsache beweist, uns so sein Unterbewußtsein enthüllend. In dieser Art der improvisierten Rede ist Peppino de Filippo, der es aus der Tradition übernommen hat, ein Meister.

Um die „schlechten Erfindungen", dummen Dialoge und Obszönitäten zu vermeiden, schickte sich Goldoni an, die improvisierten Dialoge dem Zeitgeschmack anzugleichen, nicht aber der Literatur. Die Reform läßt die gründlich durchdachte und ausgearbeitete Komödie triumphieren, jedoch nur indirekt. Sie stellt

nur relativ einen Sieg der Literatur dar. Das Fluidum der Improvisation blieb erhalten: ihr Ton, ihr Rhythmus, ihre Architektur; natürlich in einem größeren Ordnungszusammenhang, aber es ging nicht verloren. Nie spürt man die Literatur durch. Nach drei Jahrhunderten Proteste, von den Autoren der gelehrten Komödien regelmäßig erhoben, verfiel die Commedia dell'arte aus politischen Gründen und auf Grund ihrer eigenen Verarmung, aber sie wurde in gewissem Sinne durch das Verdienst des genialen Goldoni wiedergeboren. Sie hätte im nördlichen Italien durch das Improvisierverbot, das durch die napoleonische Zensur auferlegt war, verfallen müssen. Aber selbst damals siegten die ins Theater eingedrungenen Literaten nicht. Goldoni war aber alles andere als ein Literat. Die geschriebene Komödie hätte nicht vorherrschen können, wenn die Goldonis Literatur gewesen wäre. In diesem Falle hätte die geschriebene Komödie schon vorher die Vorherrschaft angetreten, weil sie immer, parallel mit der improvisierten Komödie, existierte. Die Komödie Goldonis ist in ihrer Spontaneität und Frischheit den improvisierten Komödien gleichzusetzen; jede Szene beinhaltet in ihrer Art improvisierte Gesprächspartien, auf die Goldoni sehr viel hielt, weil er wußte, daß sie zum Erfolge führten. Durch eine beständig funktionierende Nabelschnur nährten sich die Werke Goldonis vom mütterlichen Blut der Improvisation und Goldoni schrieb, er glaube nicht, daß die Darsteller eine Komödie in der Improvisation besser hätten ausschmücken können, als er selber, indem er sie niederschrieb. Diese Worte beziehen sich nicht nur auf die Maskenkomödien. Alle Werke Goldonis sind Maskenkomödien, ob sie nun mit oder ohne Masken gespielt wurden, denn Goldoni war kein Feind der Improvisation, sondern nur der ihres schauspielerischen Mißbrauchs. Wenn Pulcinella in den Sacre Rappresentazioni auftrat, geschah es, um im Publikum nicht Langeweile aufkommen zu lassen. Ein gut angebrachter Scherz half über manch kritischen Augenblick hinweg. Goldoni war ein zu großer Meister des Theaters, um auf solche Effekte zu verzichten. Deshalb schmückten improvisierte Lazzi, wenn auch mäßig, immer seine Werke. Im Vorwort zu seinem „Servitore di due padroni" weist Goldoni darauf hin, daß die Wortgefechte um so schmackhafter werden, je mehr sie aus der Situation, der Schlagfertigkeit, aus dem Augenblickseinfall des Schauspielers heraus geboren werden, womit er auch die Lazzi, die nicht direkt zur Komödie gehörten, akzeptierte. Von den komischen Personen verlangte er nicht, daß sie streng am Text klebten, sondern daß sie sich vernünftig aufführten und absolut Lazzi, die anständige Personen beleidigten, vermieden. Im selben Vorwort, das sich gegenüber der ersten Ausgabe im Jahre 1747 in der definitiven Form im Jahre 1753 verdreifachte, erkennt Goldoni auch den Wert des Darstellers für die Komödie an. Im Werk Goldonis finden sich in größerer oder geringerer Anzahl, Spuren von Improvisationen, für die Schauspieler während der Aufführung verantwortlich zeichnen. Wort- oder Aktionslazzi, die, um Veränderungen der Darsteller und Regisseure im Druck zugänglich zu machen, wie dies auch heute noch geschieht, in die gedruckte Fassung einer Komödie aufgenommen werden. Francesco Cerlone, der Goldoni Neapels, als Regisseur tätig, versuchte ständig die eigenen Szenen

um das zu bereichern, was die Improvisation bei Proben und Aufführungen neu zu Tage brachte. Mancinelli schrieb von zehn Pulcinellavorstellungen, denen er beiwohnte, genau die Varianten und Lazzi auf und fixierte diese Extempores für die Nachwelt. Seiner stenographischen Tätigkeit verdanken wir einen reichen Schatz an Pulcinellaspäßen.

Goldoni improvisierte Komödien auf dem Papier, wie die Darsteller dies auf der Bühne taten; er wußte jedoch nicht immer, wie der dritte Akt in der Improvisation ausgehen würde, und er gestand es auch, Paul Valery sagt: „Wenn ein Vogel mit Bestimmtheit sagen könnte, was er singt, warum er singt und was in ihm singt, würde er nicht singen." Goldoni hatte keine Modelle vor sich und leistete sich keine Imitationen und Plagiate wie Molière.

In den Memoiren schreibt er: „Ich komme nach Hause, ohne einen Vorwurf zu haben. Ich brauche, sage ich zu mir selbst, viel Verwicklung, Überraschungen, Wunder, viel Interesse und, zur gleichen Zeit, lebendige und pathetische Szenen. Eine Heroine würde vielleicht mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen als ein Held. Aber wo werde ich sie finden? Wir werden sehen. Für jetzt genügt eine Unbekannte und ich schreibe ohne Zögern die erste Szene des ersten Aktes der ‚L'incognita' nieder. Aber diese Dame muß auch einen Namen haben, ach richtig, nennen wie sie Rosaura — ausgezeichnet. Aber das Publikum darf nur mit den Anfängen der Handlung bekanntgemacht werden, sonst hieße das in den Fehler der alten Komödien verfallen, — lassen wir sie also mit — mit Florindo auftreten. So fing ich an und arbeitete weiter; jede Szene gebar eine andere, jeder Vorfall gebar vier weitere. Am Ende des ersten Aktes war das Gemälde skizziert, es mußte nur vollendet werden."

Die Commedia dell'arte wirkte wie eine Befreiung von den strengen Regeln der klassischen Dramaturgie; aber Goldoni machte sich nicht zum Sklaven der Reform, indem er die Stücke vor der Aufführung schrieb. Die Reform war für ihn ein mehr moralisches als technisches Problem. Die Obszönitäten der improvisierten Komödie empörten ihn; aber auch die der geschriebenen, darunter besonders die „Mandragola". Die Moral machte ihn zu einem Zensor. Wenn Belli, der das Amt des Zensors öffentlich bekleidete, sich entschlossen hatte, die Sonette zu streichen, so zerstörte Goldoni seine eigene Komödie „Il prodigo", da er sich vom lüsternen Charakter der Personen im Schreiben mitreißen ließ. Strenger als die offiziellen Zensoren, die den Text reinigten, nicht alles hörten, was die Masken sprachen, und nicht alles sahen, was sie taten, kam Goldoni der napoleonischen Zensur, die die Improvisation verbot, näher.

Die Vitalität seiner Komödien besteht in der Sprache, die in die Form des natürlich-spontanen Wortwechsels der Improvisation eingekleidet ist. Manzoni glaubte, daß Goldoni so schrieb, wie gesprochen wurde, um das Volk anzusprechen, quasi aus kommerziellen und praktischen Gründen des Verständnisses. Ich glaube eher, daß er es aus künstlerischen Gründen tat. Der literarische Text an Stelle des spontanen Redeflusses hätte seinen an die Commedia dell'arte gewöhnten Ohren geschraubt und falsch geklungen. Wenn Goldoni sagt, daß die Sprache keine Komödie ausmacht, will er besagen, daß das gesprochene Wort

es tut. Der spontane Wortwechsel in einigen armen Worten wiegt mehr als die schönste Tischrede. Vittorio Rossi klassifizierte die improvisierte Komödie im Bereich des Extemporierens (Einführung in die Briefe A. Calmos, S. 80). Das auf einer Piazza oder bei einem Wortwechsel zwischen Gevatterinnen gesprochene Wort wird von Goldoni registriert, indem er ihm seine Frische, seine unmittelbare Bedeutung, seine Spontaneität bewahrt. Und aus diesem Grund muß die Sprache Goldonis sich an das gesprochene Wort halten, indem sie sich liebevoll an die Volkssprache anlehnt. Im Vorwort zur ersten Bettenelli-Ausgabe erklärt er, er hätte so geschrieben, wie wenn sich alles in einer familiären Konversation bei Nachbarn abspielte, d. h. improvisierend und alle anderen Dialekte durch das Venezianische ersetzend. Die Struktur mancher Figuren von Goldoni sind manchmal von bekannten Schauspielern bei den Proben abgeändert worden, die sie an ihre Eigenart anglichen, um im geeigneten Moment die Improvisation einfügen zu können und überraschend zu wirken. Die erste Regel der „Arte Rappresentativa all Improvviso" von Andrea Perucci ist die Vorbereitung des Improvisierens, in den Proportionen, in der Zeit, der Dauer der Lazzi, zum Zwecke, den roten Faden der Handlung nicht zu verlieren, Auftritte und Abgänge einzuhalten, die auf dem an der Kulisse befestigten Zettel den Handlungsgang festhielten. Der Unterschied zwischen einer Szene des „Ventaglio" oder der „Baruffe" und einer Ensembleszene der Commedia besteht bloß in der größeren Präzision der ersteren, deren Mechanismus durch Freiheiten, wie Ausrufe, volkstümliche Redewendungen usw., verkleidet wird, Freiheiten, die die Schauspieler bis auf den heutigen Tag verzweifelt verteidigten, um die eigene Rolle lebendig gestalten zu können. Goldoni war ein zu gewiegter Theatermensch, um nicht zu begreifen, daß, wenn er diese Freiheiten abschafft, das Ganze dünn wird.

Gewöhnlich sagt man, Goldoni habe die Masken getötet; das ist eine Verleumdung! Warum ihn eines nicht begangenen Mordes anklagen? Im Traktat über die Masken von Valentini aus dem Jahre 1828 steht: „Wenn Goldoni sich bis auf den heutigen Tag gehalten hat, verdankt er dies zum großen Teil den Masken, die sich in seinen Komödien vorfinden." In anderen Fällen fadisiert sich das Publikum und kehrt wieder zur improvisierten Komödie zurück, ein immer fröhliches und durch die Dialoge der lebhaften Geister, die auf der Bühne wirken, erneuertes Schauspiel. Goldoni läßt sich weder im Geist noch in der Technik von der Improvisation trennen und wer glaubt, daß die Reform Goldonis ihre eigene Mutter verleugnet habe, ist päpstlicher als der Papst und er tut der Intelligenz und dem gesunden Menschenverstand Goldonis Unrecht. Seine Komödien sind nicht die Früchte einer Kultur. Über die literarische Bildung unseres venezianischen Advokaten wurden sehr präzise Nachforschungen angestellt. Sein Theater erwächst ausschließlich aus der improvisierten Komödie, die er perfektioniert, diszipliniert und auf ein höheres Niveau hebt. Die lateinischen und griechischen Dichter hatte er als Knabe gelesen, die Renaissancedichter schreckten ihn wegen ihrer Liederlichkeit ab, Molière las er, wie Maria Ortiz nachgewiesen hat, sehr spät, schon auf dem Höhepunkt seiner Karriere, obwohl er selbst unter dem Einfluß der Franzosen etwas furchtsam zugibt, ihn

als Modell benutzt zu haben, wie das schon Girolamo Gigli gemacht hat. Gleichwohl ahmte ihn nur der Greis nach, der nicht mehr Französisch konnte, das er, bevor er nach Paris ging, überhaupt nicht beherrschte. Als Goldoni das Sujet der „Menächmi" aufgriff, gestaltete er es nicht Plautus oder Trissino oder Firenzuola oder Della Porta oder gar Shakespeare oder Renard nach, sondern entwickelte das bekannte Thema der beiden Zwillinge weiter, welches seit den „Duo Macci gemines", ein oskischer Improvisationsvorwurf, in der Tradition der improvisierten Komödie mit Pulcinella unter dem Titel der „Simili" in allen Kanevassammlungen aufzufinden ist.

Maccus und Pulcinella sind zwei Zwillingsbrüder. Ihr Theater erwächst aus den improvisierten Commedia-dell'arte-Szenen. Der geschriebene Dialog sprudelt munter wie eine Quelle hervor und verleiht der Theaterszene Belebung, Realität; er wirkt wie ein Phonograph. Goldoni war ein Meister darin, die Dialoge, die die Tradition um ihrer Frische willen der augenblicklichen Eingebung überließ, mit ebenderselben Frische niederzuschreiben. Marchini Capasso wies auf Goldonis Bindungen mit der alten Commedia dell'arte hin, die der Autor abzuleugnen suchte, indem er stolz darauf hinwies, diese unedle Kunst verschmähen zu können, die aber in Wirklichkeit der Hauptquell seines Genius war; meiner Ansicht nach die einzige Quelle. Goldoni fängt die Commedia wieder von vorne an; seine theatralische Mentalität wird von der Improvisation geformt.

Die Goldonistücke werden Dialogkomödien genannt, weil der Dialog niedergeschrieben ist; aber zwischen der improvisierten Komödie, dem Handlungsgang ohne Dialoge, und der gebildeten dialogisierten Komödie existierte seit einem Jahrhundert, zum Gebrauch des Dilettantentheaters, das zwei Drittel des italienischen Theaters ausmacht, eine Art erleichterter Commedia dell'arte, mit erweitertem Handlungsgang, vorbereiteten Dialogen, von denen die jeweilig Spielenden nach ihrer Fähigkeit Gebrauch machen konnten, um drei Stunden lang durchzuhalten; obwohl die niedergeschriebenen Dialoge in der Regel nur eine Stunde dauerten. In unseren Bibliotheken werden Tausende von Drucken dieser entwickelten Szenarien aufbewahrt. Es sind halbe Commediastücke, die der Improvisation freien Einlaß gewähren. Sehr bekannt sind: „Gli intrighi dell' amore del Tasso", derart mit aufgezeichneten Improvisationen vollgepfropft, daß die Rolle des Tasso direkt verschwindet. Gewöhnlich finden die Autoren an der von den Schauspielern gestalteten Komödie Gefallen und ahmen sie in Art und Stil nach. Molière, Regnard, Marivaux schrieben Komödien dieser Art, indem sie sie mit Lazzi als Reflex der Improvisation anfüllten. Sie kalkulierten die Extempores der Darsteller mit ein.

Als bei Marivaux die kleinen erfundenen Zusätze der Schauspieler wegfielen, klagte der Autor Adrienne Lecouvreur an, daß sie überall ihren Geist und ihre Erfindung hineinlege und, um den Preis besser zu wirken, gekünstelter und manierierter werde. Dasselbe geschah bei uns nach Goldoni. Botta schrieb: „Da alles bei ihm (Goldoni) Natur ist, deshalb langweilte er sich, wenn die übertriebenen Gefühlsduseleien das Theater überschwemmten." Diese Periode der

Dekadenz wurde durch Vestri und Modena unterbrochen. Franceschi, ein Meister der darstellenden Kunst im vergangenen Jahrhundert, schrieb: „Wer einige Jahre zurückdenkt und sich den Stand der komischen Kunst vergegenwärtigt, muß sich daran erinnern, daß, mit nur wenigen Ausnahmen, unter ihnen der große Vestri, Rezitation und Deklamation nur ein Gemisch konventioneller Formen, eine widerwärtige Wiederholung schlechter Laute, derselben Gesten waren, die unsere Komiker wie Chinesen erscheinen ließen, die sich durch Jahrhunderte mit den gleichen Typen und Formen der Künste begnügen." Das Theater Goldonis, der Deklamation abhold, war natürlich nicht einbegriffen. Es blieb der Improvisation treu und blieb deren Vollendung. Als Gustavo Modena zum Natürlich-Wahren zurückkehrte, wurde ihm vorgeworfen, daß er, indem er das Manierierte vermied, dem Idealen Schaden zufüge. Heute ist Goldoni in Mode, vor allem mit seinem „Servitore di due patroni", lang vorher schon durch Max Reinhardt in seiner unvergeßlichen Inszenierung mit den Thimigs in Salzburg gezeigt, und seither von anderen Theatern aufgegriffen. Der „Servitore di due patroni" ist das Stück, das am wenigsten Text von Goldoni enthält: es ist am meisten Commedia dell'arte. Und gerade deshalb gibt man ihm den Vorzug. Goldoni kann die Masken gar nicht vergessen oder entbehren, auch wenn er sie bürgerlich verkleidet. Noch soll es als polemisches Motiv gewertet werden, wenn hier festgestellt wird, daß die Masken noch jetzt, zweihundert Jahre nach der Reform Goldonis, in Mittel- und Süditalien am Leben sind. Die heutigen Goldoniregisseure, die der Abkunft der Stücke Goldonis von der Commedia dell'arte Rechnung tragen (besonders Giorgio Strehler im Piccolo Teatro, Milano. Anm. d. Red.), machen das nicht aus Mangel an Takt oder um Goldonis Einstellung gegen die Improvisation seiner Zeit zu rächen, sondern um den Stücken ihre ihnen eigentümliche natürliche Basis zurückzugeben.

Die Schauspieler, die Improvisatoren, die Lazzidarsteller waren es, die den Erfolg von Goldonis Komödien bestimmten. Es ist ungerecht, Goldoni anzuklagen, durch die Reform der Commedia den Todesstoß versetzt zu haben: es ist falsch. Die improvisierte Komödie, von Napoleon abgeschafft, lebte in den Regionen, wo sie nicht verboten wurde, weiter. Goldonis Reform hatte unter den Kultivatoren der Commedia in Rom und Neapel großen Einfluß. Der Pulcinella Filippo Cammarano, der Bruder des Librettisten und des großen Malers, bearbeitete, um nur ein Beispiel zu nennen, Goldonis „Le baruffe chiozzotte" für die neapolitanische Bühne zu einem Stück mit dem Titel: „L'appicceco de li Funnacchere de lo Muolo Piccolo." Die Reform erlitt hierbei schwerste Schäden. „Le baruffe chiozzotte" wurde zu der improvisierten Komödie, die sie ursprünglich war. Der berühmte Cassandrino Filippo Teoli spielte den „Bugiardo" und den „Tutore" Goldonis in Bearbeitungen zusammen mit dem Dichter Jacopo Ferretti, dem Schwiegervater Bellis. In der Nationalbibliothek habe ich paketweise Manuskripte von Goldonistücken gefunden, neuerdings für die Improvisation zum Szenarium reduziert. Giovanni Giraud, ein Goldonifanatiker und sein Nachahmer, blieb der improvisierten Komödie verfallen.

Unter den aufschlußreichsten Abhandlungen über die Technik der Improvisa-

tion finden sich die vom Grafen Giraud, der die Reform auf die römische Komödie anwandte. Auch im Süden hatte das Vorbild Goldonis, nachdem es Francesco Cerlone ermutigt hatte, diejenigen, die Sujets zum Improvisieren zusammenstellten, in ihrem Streben bestärkt. Die Autoren setzten sich in der Aufführung mehr durch, indem sie jene Dialoge weiterbildeten, die, teilweise schon in Hunderten von Komödien vorgeschrieben, teilweise zur Hälfte ausgeführt, um sie zur Hälfte zu improvisieren, ein ignoriertes Erbe des 18. und 19. Jahrhunderts darstellen. Hier könnten hunderte nur zur Hälfte ausgeführter Komödien von Cammerano, Altavilla, Marulli, Petito und vielen anderen aufgezählt werden, tausende aus dem 17. Jahrhundert, alle nur als Leitfaden für die Improvisierkünste bestimmt. Diese Autoren sind im gewissen Sinne als Vorgänger Goldonis in seinem Disziplinierungsbestreben zu werten. Scarpetta, der seine Komödien auszuschreiben pflegte, ließ die Rollen des Sciosciammocca und Tartaglia frei. Wenn er diese alten Masken, gewiß nicht von ihm erfunden, einem fixierten Text unterstellt hätte, wären sie nicht mehr sie selbst gewesen. Die Brüder de Filippo haben zuerst eine Komödie einige Wochen improvisiert, bevor sie sie zu Papier brachten. Die Komiker der napoleonischen Zeit sehen sich gegen ihren eigenen Willen gezwungen, Autoren zu werden, weil sie ihre Werke niederschreiben und drucken lassen müssen.

Alle Komiker des Südens lieben heute noch zu improvisieren. Der letzte Abkömmling ist Nino Taranto, der, wenn er gut gelaunt ist, seinen Schauspielerkollegen nicht wenig Sorge macht, da er, anstatt sich an die zu spielende Komödie zu halten, sich Extempores aller Art erlaubt. Gerade dieser Tage hat sich eine Schauspielerin seiner Kompanie bitter darüber beklagt. Man kann jungen Schauspielern nicht genug raten, sich im Improvisieren zu üben; dann brauchen sie später nichts mehr zu befürchten. Wenn mir irgendein Schauspieler Sorge bereitet, stecke ich ihn in die Truppen Peppino de Filippos, der als Erbe Petitos anzusehen ist, und Petito ist wiederum ein Erbe der beiden Fiorilli, zweier sehr erfahrener Meister der Bühnenkunst in Neapel, Rom und Paris. Die Kunst des Improvisierens ist eine sehr große Schule der Disziplin, nicht zuletzt, weil sie jahrzehntelange Übung erfordert. Man kann ruhig behaupten, daß keine Theateraufführung so vorbereitet werden muß, wie eine improvisierte. Das improvisierte Theater erscheint am nobelsten, wenn es sehr sorgfältig ausgearbeitet ist, das literarische Theater wird groß, wenn es improvisiert zu sein scheint. So berühren sich die Gattungen und machen alle Polemiken unnütz. Die italienische Kunst ist diejenige, welche durch das Mittel der methodisch nutzbar gemachten Eingebung zum Ausdruck kommt. Die Improvisation ist eine Methode, die in Goldoni einen Aristoteles und einen Dichter gefunden hat. Seine Komödien dulden Improvisationsvorwürfe und Lazzi, die, wenn auch nicht vorgesehen, so doch den Schauspielern zu ihrem Erfolg verhelfen. Improvisieren bedeutet für uns eine ganz natürliche Sache, eine praktisch-traditionelle Regel. Daß Goldoni eine Komödie, in den Proportionen gut gebaut, künstlerisch durchdacht und von einwandfreier Moral wissen wollte, ist für uns klar; daß er gegen die Improvisation war, ist falsch. Es hätte von seiner Seite aus keinen Sinn ge-

habt, die Interpreten zu anständiger Rede aufzufordern, wenn er ihnen das Improvisieren verboten hätte. Man kann Goldoni nicht von der Commedia dell' arte trennen, wenn auch der Schriftsteller über die Aufführung selbst die Oberhand gewonnen hatte. Ich besitze, von der Duse als Geschenk bekommen, das Manuskript der „Locandiera" mit den Improvisierentwürfen. Als ich einmal „Gli innamorati" inszenierte, bemerkte der alte, damals achtzigjährige Carlo Duse, daß in diesem Stück die Lazzi fehlten. Die Tradition überlieferte insgesamt neunzig. Mit einem fast mitleidigen Lächeln, ich weiß nicht, galt es mir oder Goldoni, fügte er hinzu: „Wird man die ‚Innamorati' ohne die Lazzi verstehen?" Er wollte sagen, daß die komischen Effekte, durch tausend kleine improvisierte Details hervorgerufen, wenn sie der Komödie fehlen, diese entblößen und der Würze berauben. Die Tradition hatte Tausende von Improvisationsvorwürfen und Erfindungen zu ihrer Verfügung, die bei den Hauptwerken des Repertoires verwendet wurden. Solch ein mündlich überliefertes Erbgut ist heute verlorengegangen. Die Improvisationsvorwürfe wurden auch in die Dramen eingebaut. Dies war so bis vor dreißig Jahren der Brauch. Virgilio Talli, dessen Assistent ich war, gab nur sehr selten die Erlaubnis zu improvisieren, besser gesagt, er duldete die Lazzi, indem er so tat, als ob er sie nicht bemerkte. Man kann behaupten, daß die alten Darsteller alle Dramen zum Teil improvisierten, um ihre schauspielerische Persönlichkeit in der Interpretation mehr in den Vordergrund zu stellen. Was das Drama angeht, stehe ich nicht an, die Unangemessenheit dieser Sitte zu bestätigen. Ich verstehe die Proteste Ibsens bei der Interpretation seiner Dramen durch Zacconi sehr gut. Der Souffleur schrieb in seinen Memoiren, daß bei einer Ibsenerstaufführung kein im Text niedergelegtes Wort gesprochen wurde.

Bei den Komödien und Farcen verhält sich die Sache anders. Die Farcen waren bis ins 19. Jahrhundert — man versteht sie heute nicht mehr zu machen — gut oder schlecht, je nach den improvisierten Erfindungen der Darsteller. Wer heutzutage eine alte Farce auf die Bühne bringen will, muß sie Darstellern aus der alten Schule anvertrauen — und sie machen daraus das Dreifache von dem, was der Text bühnenmäßig hergibt. Die Darsteller der napoleonischen Zeit, an die antiken Regeln gebunden, wissen gewisse Ensembleszenen dadurch zu beleben, daß sie mit eigenen Erfindungen den Improvisiererfindungen anderer begegnen. Auch diese Art von Darstellern hat nicht die Disziplin, den Text treu wiederzugeben.

Man möge mir gestatten, eine persönliche technische Meinung hier zum Besten zu geben: ich bin davon überzeugt, daß kein Goldonitext zu seiner Zeit exakt wiedergegeben wurde. Die Improvisierkünstler konnten dies nämlich gar nicht. Sie konnten mit keinem Souffleur spielen, weil sie ihn nicht gewöhnt waren. Sie hatten nie gelernt, seine Worte zwischen ihren eigenen zu vernehmen. Goldoni selbst bekennt es. Ich habe in Wien Eduardo de Filippo in „Stasera si recita a soggetto" in tödlicher Verlegenheit gesehen, die Augen auf den Souffleurkasten heftend. Er kann wohl in seinen eigenen Stücken improvisieren, aber nicht in denen anderer. Über „Bancarotta" schrieb Goldoni: „Die Masken waren weder gewöhnt, einstudierte Komödien aufzuführen, noch konnte

ich mich mit dem Improvisieren anfreunden und so schloß ich einen Kompromiß, teils schrieb ich die Komödie in meiner Art, teils ließ ich den Schauspielern Freiheit."

Und als er seine Komödien ganz ausschrieb, ohne den Darstellern Freiheiten zu lassen, nahmen diese sie sich selbst. Nach seinem Tode wurde jede seiner Komödien eine Anhäufung von Erfindungen und Lazzi, sie wurde dadurch dem Geschmack und dem Typ des einzelnen Interpreten angeglichen. Goldoni schuf den Körper der Komödie, die Commedia dell'arte die Ornamente, das Vorbedachte und das Improvisierte verbanden sich in bewundernswürdiger Weise, da bei ihm auch das Vorbedachte improvisiert war: Goldoni hatte, ohne irgend etwas auf den Kopf zu stellen, die bewundernswürdige, ideale Perfektion einer hundertjährigen Kunstgattung erreicht, nicht nur indem er an Stelle der alten neue Vorwürfe brachte, sondern indem er Komödien in der Art der improvisierten schrieb. Dieses Verdienst ist größer als das des Widerspruchs gegen die Improvisation, den man ihm zuschreibt. Und auch wenn meine These paradox erscheinen sollte, man verdankt ihm dieses Verdienst. Goldoni hat der improvisierten Komödie nicht den Todesstoß versetzt. Diese ist ihm noch heute für sein Werk dankbar. Ein halbes Jahrhundert nach Goldonis Tod sollten noch Stenterello und Pasquino geboren werden, sollten Marco Pepe, Rugantino, Cassandrino triumphieren; sollte Antonio Petito auf der Höhe seines Ruhmes stehen. Das goldene Jahrhundert Pulcinellas war durch Goldonis Verdienst das neunzehnte. Heute teilt mir eben Pulcinella aus Neapel mit, daß er eine Komödie Goldonischer Art rezitiert habe. Die älteste italienische Maske, die sich vom Maccus Oscus herleitet und ihm in allem ähnelt, gibt Goldoni zu Ehren, 180 Jahre nach der Reform, eine Vorstellung. Sie wieder zu erwecken, war die Sorge Goldonis.

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer)

DIE COMMEDIA DELL'ARTE IN ÖSTERREICH UND IHRE WIRKUNG AUF DAS WIENER VOLKSTHEATER

Von Franz Hadamowsky (Wien)

Die stärksten Wirkungen des italienischen Theaters zur Zeit der Renaissance und der Barocke gingen von der Oper und der Commedia dell'arte aus. Wenn auch die Zahl der italienischen Truppen der Commedia dell'arte, die wir an den Höfen in Wien, Graz und Innsbruck nachweisen können, nicht zahlreich ist, ihre Figuren treffen wir allenthalben, im Theater wie beim Fest, und absinkend im 19. Jahrhundert in der Pantomime und im Puppentheater: ihre Stücke üben auf das Wiener Volkstheater die größte Wirkung aus. Nur in Wien ist — von bescheidenen Ansätzen in Frankfurt a. M. und Berlin abgesehen — im gesamten deutschen Theaterraum ein echtes, blühendes Volkstheater entstanden, dessen Entwicklung mit jener der Commedia dell'arte gleichläuft und von ihr vielfältig befruchtet wird: den stehenden Figuren der Commedia entsprechen Hanswurst-Kasperl-Thaddädl und wie bei Goldoni werden zuerst bei Philipp Hafner aus den alten komischen Typen, die ihre dramaturgische Funktion beibehalten und ihre Abstammung nicht verleugnen, Charaktere; eine Entwicklung, die im Wiener Volkstheater insofern ihre Fortsetzung findet, als dort im 19. Jahrhundert der Staberl den Wendepunkt vom Typus zum Charakter darstellt; die komische Person entwickelt sich nunmehr von Raimund und Nestroy bis Anzengruber immer mehr als Charakterfigur; der Steinklopferhans in Anzengrubers „Kreuzelschreiber" kann mit seinen zahllosen Brüdern auf eine 200 Jahre alte Reihe wienerischer Ahnen zurückblicken.

Bevor ich nun in die Betrachtung von Einzelheiten eingehe, muß ich vorausschicken, daß die Quellen für die Geschichte des Wiener Theaters bis in die Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts sehr dürftig sind und erst zu einer Zeit reichlicher zu fließen beginnen, als das Theater Besitztum des geistigen Lebens der Nation geworden ist. Vorher war es Repräsentation und Befriedigung der Schaulust (wie die Oper) oder Unterhaltung (wie die Volkskomödie). Erst die Aufklärung — in Deutschland Lessing und in Wien Sonnenfels — hat dem Theater, das bisher nur Scherz war, seine tiefere Bedeutung gegeben; die so viel verlästerte Einführung der Zensur erwies sich als heilsam, denn sie entthronte die sterile Diktatur des Schauspielers und führte die wie überall heilsame Zweiheit Dichter—Schauspieler ein; diese führte im nächsten Jahrhundert zu der grandiosen Entwicklung des Wiener Volkstheaters.

Zum erstenmal sind im Jahre 1562 bei einem Aufenthalt des Wiener Hofes in Linz italienische Komödianten nachweisbar, 1565 begegnen wir in Wien bei Hof einem Andrea Kromppo, 1568 und 1575 spielen die Comici Gelosi; 1568 sind Juan Tabarino (der als „attore di S. M. L'Imperatore", also Hofschauspieler bezeichnet wird) und Francesco Isabella, 1569 Flaminio Scala, 1570 Antonio Soldino aus Florenz mit fünf Gefährten (darunter wohl der bekannte Pantalone Giulio Pasquati) nachweisbar. 1589 spielen italienische Komödianten bei Hof in Innsbruck, 1603 bei Hof in Graz, 1614 treten die „Confidenti" (unter Pier Maria Cecchini) bei dem Reichstag, den Kaiser Matthias in Linz abhält, auf. Bei der Prager Doppelkrönung im Jahre 1627 halten am 21. und 22. November „etliche Italiener in toscanischer Sprach" Komödien und in dem für die Jahre 1628—1631 erhaltenen Ausgabenbuch des Kammerdieners des Kaisers kommen immer wieder zum Teil beträchtliche Summen für die „Weillischen Comoedianten" vor (12. März 1628: 3.700 fl., 1. März 1628: 5.788 fl., am 15. Jänner 1629 erhält der „Comicus" Lelio 200 fl.). Leopold I., der seine Regierung fröhlich beginnen will, läßt für den Fasching 1660 eine Truppe der Commedia dell'arte aus Venedig kommen und für sie auf dem heutigen Josefsplatz ein eigenes Theater errichten (wahrscheinlich jenes, in dem 1653 beim Reichstag in Regensburg gespielt worden war); es wurde am 4. Jänner 1660 eröffnet. Karl VI. berief wieder Truppen der Commedia dell'arte an seinen Hof; sie sind für die Jahre 1719, 1721, 1722, 1723 nachweisbar. Daneben spielten am Hof Dilettanten, vor allem die Edelknaben, italienische „Commedia Burlesca", extemporiertes Theater mit Figuren der Commedia dell'arte; diese dringen auch in die Intermezzi der kaiserlichen Hofoper ein. Bei den Festen des Hofes finden wir immer wieder Typen der Commedia dell'arte; die Rechnungen der Schneider des kaiserlichen Hofes aus den Jahren 1672/73, die vor allem für das Hoftheater und die Hoffeste beschäftigt waren, weisen mehrfach die Anfertigung von Kostümen von Figuren der Commedia dell'arte aus; so wurden z. B. für Ballette, die bei „Wirtschaften", den großen Faschingsfesten, getanzt wurden, für den 22. Jänner 1672 Kostüme für zwei Dottore und zwei Zanni und für den 8. Februar solche für drei Pulcinellen und vier Dottore angefertigt; für die Komödie der Edelknaben am 26. April schneiderten sie 11 Harlekin- und vier Dottorekostüme; in dem Ballett, das bei der „Wirtschaft" am 13. Februar 1673 gegeben wurde, finden wir sieben „Doctor Gratiani", davon drei für Erwachsene und vier für „kleine Knaben", drei Pulcinelle und fünf Harlekine. Die Vorlagen für die Schneider stammen von L. O. Burnacini, dem Theaterarchitekten Leopolds I., der nicht nur die Dekorationen für das Hoftheater, sondern auch die Kostüme für die kaiserlichen Hoffeste entwarf; eine Anzahl dieser Entwürfe ist erhalten geblieben und wird in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt; eine Auswahl aus ihnen war eben in Venedig im Palazzo Grassi ausgestellt.

Auch fast das ganze 18. Jhdt. hindurch treffen wir die Figuren der Commedia dell'arte bei den Hoffesten; sie mischen sich mit stehenden Figuren des Wiener Volkstheaters, wie dem Hanswurst, so z. B. bei dem großen Ballfest, das

Königin Maria Theresia im Jahre 1744 anläßlich der Hochzeit ihrer Schwester mit dem Prinzen Carl von Lothringen in der Winterreitschule gab, oder bei den maskierten Bällen im Großen Redoutensaal. Und wenn es im 19. Jahrhundert — wie in dem Ballett von Henry im Jahre 1832 im Kärntnertortheater — galt, eine Maskerade auf dem Theater zu zeigen, durften natürlich die Figuren der Commedia dell'arte nicht fehlen.

So zahlreich italienische Komödianten oder die Figuren der Commedia dell'arte in der Welt des Hoftheaters erscheinen — es waren ihrer, wie die Aufschreibungen für die Jahre 1628—1631, die erhalten sind, beweisen, sicher viel mehr, als wir wissen —, so wenige waren es in der Welt des Volkes, unter den Wandertruppen der Märkte und Plätze der Stadt; das Verzeichnis der Berufsschauspielertruppen, das uns seit 1615 vorliegt, weist erst spät (1692: Wällische Komödianten, 1697 und 1699 Giovanni Nanini, 1699, 1703 Francesco Calderoni) italienische Schauspielertruppen aus, wobei es keineswegs feststeht, daß es sich um Truppen der Commedia dell'arte handelt.

Um diese Zeit spielte in Wien als Mitglied einer Wandertruppe der Begründer des Wiener Volkstheaters, J. A. Stranitzky. Er war der Schöpfer des Hanswurst, einer typischen Figur, die in ihrer dramaturgischen Funktion dem Arlecchino der Commedia dell'arte entspricht. Stranitzky, ein gebürtiger Grazer, ist zuerst im Jahr 1705 in Wien nachweisbar, doch begegnen wir ihm schon viel früher in Deutschland als Puppenspieler; als solcher hat er übrigens zu einer Zeit, als er bereits am Kärntnertortheater seine Truppe führte, im Jahre 1714, Kaiser Karl VI. eine „in Pulcinello gehaltene Burlesque" vorgeführt. Stranitzky hatte als Bauerntyp auf dem Wiener Theater einen Landsmann als Vorgänger: den Steirer Johann Valentin Petzold, der sich als stehende Figur „Kilian Brustfleck" nannte. Er gehörte der fürstlich Eggenbergschen Compagnie an, die im Jahre 1692 und 1699 in Wien nachweisbar ist. Er tritt noch im Bauernkleid auf, während unser Hanswurst in der kurzen Jacke und dem Bänderbesatz der Hose im Kostüm den Einfluß der Commedia dell'arte nicht verleugnet.

Im Jahre 1708 erbaute der Wiener Magistrat das erste ständig dem Theater gewidmete Gebäude in deutschen Landen, das Kärntnertortheater; es wurde im Jahre 1709 von einer italienischen Gesellschaft eröffnet, 1712 übernahm es der Wienerische Hanswurst Stranitzky mit seiner Truppe und nun blühte hier die extemporierte Komödie; als er im Jahre 1726 starb, führte Gottfried Prehauser die Tradition weiter: er verkörperte bis zu seinem Tod im Jahre 1769 den Wienerischen Hanswurst. Wieweit die Commedia dell'arte Stranitzkys Spielplan beeinflußte, wird wohl immer eine ungelöste Frage bleiben, denn wir wissen wohl, daß er bis zu seinem Tod im Kärntnertortheater über 3.000 Vorstellungen gab, kennen aber für keinen einzigen Tag das gespielte Stück; wohl sind extemporierte Komödien aus seiner Zeit erhalten, vor allem die Stücke, die man ihm selbst zuschreibt — aber wie gering ist ihre Zahl im Vergleich zur Zahl der Aufführungen. Als dann seit 1738 mit der Sammlung der „Teutschen Arien" und ab 1752 mit dem „Repertoire des Théâtres de la ville de Vienne" der Spielplan auf eine längere Zeit hin überschaubar wird, können wir allerorts

die Einwirkung der Commedia dell'arte oder italienischer Intermezzi feststellen, ja das erste Stück, dessen Arien in der Ariensammlung erhalten sind, der „Grundstein der Stadt Wien" — ist eine freie Bearbeitung von „La fondazione di Venezia", einem frühen, 1734 in Venedig gespielten Stück von Goldoni.

Josef von Kurz, auf den diese vierbändige Ariensammlung zurückgeht, war selbst der Schöpfer einer Type des Wiener Volkstheaters, des Bernardon, entfernt mit dem Pantalone der Commedia dell'arte verwandt.

Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts des extemporierte Stück an Boden verlor und das literarische an Bedeutung gewann, griff man begeistert nach Goldoni, denn er schien ein Kompromiß zwischen beiden zu sein: die Figuren der extemporierten Komödie in literarischem Gewande. So begann denn 1751 mit der Schlauen Wittib (La vedova scaltra) und den Beiden Zwillingen (Le due gemelle) zuerst im deutschen Theaterraum eine Pflege der Werke Goldonis, die alljährlich mindestens ein, oft aber mehrere neue Stücke auf das Wiener Theater brachte; 1752 Die tugendhafte Ehefrau (La buona moglie), Das ehrenhafte Mädchen (La putta onorata), Der kluge Mann (L'uomo prudente), 1753 Der Schmeichler (L'adulatore), Das gelehrte Kammermädchen (La donna di garbo) usw. Gleichzeitig spielte man Goldoni auch extemporiert: Il Marchese di Monte Fasco im Jahre 1754 als „Hanswurst, Richter von Finsterberg"; I due Pantalone 1756 als „Bernardon der Verschwender" und Arlecchino servitore di due Padroni als „Hanswurst, Diener zweier Herren".

Die enge Verbindung zwischen Wien und Goldoni ist bis heute nicht unterbrochen worden; einer der bedeutendsten Komiker des Wiener Volkstheaters, Wenzel Scholz, debütierte im Jahre 1826 im Theater in der Josefstadt im „Diener zweier Herren" und fast ein Jahrhundert später, im Jahr 1924, eröffnete Max Reinhardt seine Tätigkeit in Wien mit einer glänzenden Vorstellung desselben Stücks.

Die Wirkungen der Commedia dell'arte auf das Wiener Theater, vor allem das Volkstheater, waren mit dem Ende des extemporierten Theaters keineswegs erloschen. Ihre Figuren tauchen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Pantomime auf, die Paolo Rainoldi in dem klassischen Wiener Volkstheater, dem Theater in der Leopoldstadt, schuf. Eine abgeschlossene Handlung, in deren Mittelpunkt meist der Harlekin stand, wurde durch stummes Spiel, das mit Tänzen untermischt war, ausgedrückt; oft fügte sich auch ein zauberhaftes Element ein und die Verwendung von Maschinen erhöhte noch die Schaulust. Auch in den Balletten des Kärntnertortheaters tauchen vereinzelt immer wieder Figuren der Commedia dell'arte auf.

Zur gleichen Zeit, da Typen der Commedia dell'arte in dem gesunkenen Theatergut der Pantomime und des Puppentheaters in Wien lebendig waren, entwickelte sich das Wiener Volkstheater von der Type zum Charakter. Philipp Hafner, ein genialer, leider viel zu früh (1764) verstorbener Wiener Volksdramatiker weist als Erster den Weg; er wird der Schöpfer des Wiener Lokalstückes, das nach dem Tod des letzten Hanswurst, Prehauser (1769), und dem Ende der extemporierten Komödie im Theater in der Leopoldstadt seine

klassische Pflegestätte fand. Zunächst ist es noch ein Typus, der sie beherrscht, der Kasperl, die Schöpfung von Johann Laroche; seine Blütezeit sind die beiden letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts; er findet bis weit ins 19. Jahrhundert hinein viele Nachahmer, besonders in der Provinz. Das Publikum wendete sich seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts von der komischen Type ab; die Zeiten, in denen man den Kasperl als das „tägliche Brot" der Wiener bezeichnen konnte, waren endgültig vorbei. Staberl, literarisch von Bäuerle, darstellerisch von Ignaz Schuster geschaffen, steht an der Wende der Entwicklung, die den Wiener im Volksstück nunmehr komische Charaktere brachte. Noch schimmerte, wenn auch immer mehr zurücktretend, die Type durch, aber die Hauptgestalten der Stücke sind oft meisterhaft gezeichnete individuelle Charaktere.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Commedia dell'arte in ihren Stücken wie ihren Typen auf das Wiener Theater den stärksten Einfluß im deutschen Theaterraum genommen hat und das Wiener Volkstheater in seiner Entwicklung, wenn auch viel später, den gleichen Weg ging, wie sie; die Vielfalt dieser Beziehungen, die sich nicht aufs Theater beschränkten, sondern viele andere Formen des Schaubaren durchdrangen, eingehend zu erforschen und aufzuzeigen, wäre eine lohnende Aufgabe.

CALDERÓN AUF DER DEUTSCHEN BÜHNE VON GOETHE BIS IMMERMANN

Von Kurt R. Pietschmann (Hamburg)

Die Aufnahme Calderóns auf die deutsche Bühne in der Zeit vor Goethe ist grundsätzlich gekennzeichnet durch zwei Tatsachen: das Interesse am Stoff ist nahezu allein ausschlaggebend für die Aneignung, und die Übernahme geschieht nicht direkt, sondern über französische, italienische und niederländische Bearbeitungen. Vor allem „Leben ein Traum" und „Seiner selbst Gefangener" liefern im späten 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Stoffe für Schuldramen, Haupt- und Staatsaktionen, Opern und Singspiele. Auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann nur von einer Aneignung Calderónscher Stoffe, bzw. einzelner Szenenformen und dramatischer Techniken gesprochen werden. Dabei ist immer die vorhandene Bühnenform das Bestimmende, ihr wird der Text zugeformt. Auch die nicht unmittelbar mit dem Theater in Verbindung stehenden Bearbeiter schaffen ihre Übertragungen in Hinblick auf die deutschen Aufführungsgewohnheiten und -möglichkeiten. Die Art, in der F. L. Schröder den „Richter von Zalamea" eindeutscht, läßt das Werk zum „rührenden" Schauspiel werden, das mit den ins Bürgerliche gemilderten Charakteren und im glücklichen Ende den Zuschauern ebenso entgegenkommt, wie der Prosatext mit seiner auf keine Überhöhung der Situation zielenden Sprachgebung den Darstellern[1]).

Die große Wende der Calderón-Aneignung tritt erst ein, als A. W. Schlegel (wahrscheinlich von Tieck angeregt) durch keine Rücksicht auf Aufführungsformen seiner Zeit sich bindend, sein Interesse nicht mehr den Stoffen, sondern der Kunst Calderóns zuwendet. Als Erfüllung des Schlegelschen Poesieideales und als repräsentative Musterbeispiele der spanischen Dramatik gewertet, beginnen nun die Stücke Calderóns als Kunstwerke formbildende Kraft für die deutsche Dramendichtung und die deutsche Bühne zu gewinnen. Diese Kraft wächst an, je intensiver sich das deutsche Theater mit den Werken auseinandersetzt.

---

[1]) Schröders Quellen sind „Le Paysan Magistrat", eine fünfaktige französische Bearbeitung von Callot d'Herbois (gedruckt erst 1790 in Paris), deren Übersetzung „Der Bauer als Richter" (Frankfurt u. Leipzig 1782) und Zachariaes „Bestrafte Entführung". In ihnen findet Schröder schon zahlreiche Calderón-fremde Motive und Züge.

Die Calderón-Aufführungen unter Goethe in Weimar

Für 1802 verzeichnet Goethe in seinen „Tag- und Jahresheften", daß in diesem Jahr „Calderón sich zu nähern anfing und ... gleich mit den ersten Musterstücken in Erstaunen setzte[2])". Goethe hatte in diesem Jahr das Manuskript der Übersetzung von „Andacht zum Kreuz" von A. W. Schlegel erhalten. 1803 übersendet Schlegel ihm den ersten, 1804 den zweiten Band seiner Übertragungen. 1806 bis 1810 liest Goethe bei Hofe und an anderen Orten die von Schlegel übertragenen Werke Calderóns. Im Herbst 1810 beginnen — nach Besprechungen mit Riemer, Genast und P. A. Wolff — die Proben zum „Standhaften Prinzen". Am 30. Januar 1811, dem Geburtstag der Großherzogin, wird das Werk erstaufgeführt. Am 30. März 1812 folgt die Erstaufführung von „Leben ein Traum" in der Übertragung von Einsiedel und Riemer. Das besondere Kennzeichen dieser Aufführungserfolge ist ihre weite Wirkungskraft und Nachhaltigkeit. Am 30. Januar 1815 wird „Die große Zenobia" (in der Griesschen Übersetzung) erstmalig gegeben. Mit ihr enden die theaterpraktischen Bemühungen Goethes um Calderón[3]). Lebhaft nimmt er jedoch in der Folgezeit an der Entstehung der Calderón-Übersetzungen von Gries, Malsburg u. a. Anteil. „Die Tochter der Luft" wird immer mehr das höchstgeschätzte Werk Calderóns[4]).

Nach diesem Überblick, der nur die Stellung der Aufführungen im Ablauf der Calderón-Begegnung Goethes sichtbar machen wollte, sei das Calderón-Bild Goethes (unter besonderer Berücksichtigung der Zeit der Aufführungen) dargestellt.

Das Calderón-Bild Goethes, das sich 1802 mit den Worten „unbegreiflicher Verstand in der Konstruktion, Genie in der Erfindung[5])" abzuzeichnen beginnt, erhält seine Züge in der Orientierung nach Begriffen, wie Verstand, Genie, Kultur, Poesie. 1826 noch äußert Goethe zu Eckermann: „Calderón ist das größte Genie, was zugleich den größten Verstand besitzt[6])."

Die 1802 noch stark auseinandergestellten Werte scheinen sich in der späteren Äußerung gut zusammenzufügen: es ist, als hätte 1802 noch zwischen Verstand und Genie in der Anschauung Goethes etwas Spannung geherrscht, Spannung, die nun der Überzeugung wich, daß beide vereinbar, ja zusammengehörig seien[7]). Um die Grundhaltung der Werke Calderóns zu kennzeichnen, zieht Goethe einen Vergleich mit denen Shakespeares: „Wie Natur und Poesie sich in der neueren Zeit vielleicht niemals inniger zusammengefunden haben

---

[2]) Goethe, Weim. Ausg. 1. Abt. 35. Bd. S. 130.

[3]) Im Prolog für die Wiedereröffnung des Berliner Hoftheaters (1821) findet sich noch eine Anspielung auf Calderón und den „Standhaften Prinzen".

[4]) Goethe, Weim. Ausg. 1. Abt. 41. Bd. S. 351 ff.

[5]) „Aus Schellings Leben", herausgegeben von G. L. Pitt. Leipzig 1869/70. S. 422: Brief Schellings (14. Oktober 1902) an A. W. Schlegel.

[6]) Goethe zu Eckermann: 26. Juli 1826.

[7]) Zur gleichen Zeit betont Goethe, das dichterische Schaffen betrachtend, die Bedeutung der „Besonnenheit" des Dichters. Weim. Ausg. 1. Abt. 7. Bd. S. 100.

als bei Shakespeare, so die höchste Cultur und Poesie nie inniger als bei Calderón[8])."

Die von Goethe in Beziehung auf Calderón viel benutzte Bezeichnung „Cultur" meint letztlich ein Kraftfeld, in dem der Dichter steht, und das ebenso auf ihn, wie durch ihn wirkt. Dieser Kultur, der wesentlich auch Calderóns Formwille entspringt, verdankt er auch weitgehend Vorgeformtes aus all ihren Bereichen. Gleichsam aus Cultur höchste Culturgebilde gestaltend, bringt Calderón nach Goethe „alle menschlichen Zustände, Gefühle und Ereignisse" schon „verarbeitet, zubereitet, sublimiert" auf das Theater[9]). Vermag nun Goethe der von Calderón selbstvollbrachten Formung zu folgen, so gelingt ihm dies bei allem, was dieser übernimmt, nur zum Teil. Goethe vermag die „Cultur" Calderóns als stiftende Macht und als dichterische Kunstleistung anzuerkennen und aufzunehmen, es widerstreben ihm vielfach die Erscheinungsformen, die Calderón im großen oder einzelnen übernimmt. Es ist verständlich, daß von all den Aspekten dieser Kultur Goethe sein besonderes Interesse neben dem rein Dichterischen der Theaterkultur zuwendet[10]).

Ist in Shakespeares Stücken — Goethes Worten nach — mehr „geistiges Wort als sinnliche Tat", so sind ihm Calderóns Stücke ganz auf sinnlich-symbolische Taten abgestellt[11]). Nicht wie Shakespeare bringe Calderón alles, was in den Figuren und Situationen liege, „zur Sprache". Eine Rezitation — für Shakespeare, nach Goethes Meinung, die vollendetste Wiedergabe — ist ihm für Calderón unzulänglich. (Aus dieser Auffassung erklären sich vielleicht auch die vielen Unterbrechungen, eigenen Ausführungen und Betrachtungen, die Goethe bei seinen Calderón-Lesungen immer wieder einflocht.) Ist Shakespeare für Goethe nun vor allem Dramatiker („sein Name gehört in die Geschichte der Poesie"), so erkennt er in Calderón den Theaterdichter, der das Dramatische in seine Schöpfungen mit einbezieht, darüber hinaus aber auch in anderen „Dichtweisen", sowie in sichtbaren Erscheinungen gestaltet. Der sichtbare Bühnenvorgang ist bei Calderón mitgedichtet; das Mimische, die bühnentechnischen Vorgänge, Requisiten und Dekorationen sind nicht Beigaben, sondern gehören gleichsam in die poetische Linie des Werkes, schaffen, dem Wort grundsätzlich gleichberechtigt, mit an der Gesamtwirkung des Stückes, ja am Stück selbst. Die häufige Bezeichnung „theatralisch" oder „brettergerecht" erscheint oft wie eine verborgene Mahnung: nie vergiß, daß neben dem Wort bei Calderón auch die szenischen Vorgänge etwas zu „sagen" haben.

Dieses „Sagen" des szenischen Vorganges wird in der Begegnung mit Calderón das Problem des Theaters für Goethe. In der „Proserpina"-Aufführung erfährt es seine praktische Lösung. Sie wird anschließend formuliert im Ge-

---

[8]) Goethe, Weim. Ausg. IV. Abt. 45. Bd. S. 258.
[9]) Goethe, Weim. Ausg. I. Abt. 41. Bd. S. 253.
[10]) Den Personalstil Calderóns sieht Goethe vor allem in dem „großen poetischen Gang" der Haupthandlungen verwirklicht. In Nebenhandlungen und komischen Partien erblickte Goethe die an den theatralischen Zeitstil gebundenen Elemente Calderóns.
[11]) Vergleiche zum Folgenden: Goethe, Weim. Ausg. I. Abt. 41. Bd. S. 52 ff.

spräch mit Eckermann am 26. Juli 1826: „Wie muß ein Stück beschaffen sein, um theatralisch zu sein? Es muß symbolisch sein ... das heißt: Jede Handlung muß an sich bedeutend sein und auf eine viel wichtigere hinzielen[12])."

Die Bedeutungsgeladenheit der szenischen Einzelvorgänge (die innerhalb einer ebenso gleichnishaften, ihren „großen poetischen Gang" gehenden Haupthandlungen stehen), die „lakonische Symbolik" der Bühnenerscheinungen in bisher (seit dem Vergehen der barocken Theaterkultur in Deutschland) unbekanntem Maße zu entdecken und auf der Bühne zu verwirklichen, wurde Goethe möglich, durch sein enges Verhältnis zu bildenden Kunst, seine besondere Auffassungskraft für die Symbolik stummer Szenen (die für ihn den Charakter eines „offenbarenden Geheimnisses" haben) und durch die Szenenkunst Calderóns, die ja immer wieder zu derartiger Gestaltung hindrängt. Ebenso deutlich wie sich in der Probenzeit des „Standhaften Prinzen" eine neue Lust Goethes am Theater bemerkbar macht, ist im Laufe der Calderón-Begegnung zu erkennen, daß sich einige Elemente des Theaters Goethe erst voll erschließen. Dafür sprechen die nun in vielen Briefen erscheinenden Äußerungen, die eine tiefe Befriedigung, ja Freude an der Theaterarbeit verraten. Dafür spricht, daß Goethe gerade in dieser Zeit ein Fanatiker der „Bretterhaftigkeit" wird[13]). Vor allem aber weist darauf hin, daß Goethe nun ganz besonders die dekorative und technische Seite des Theaters auf ihre Möglichkeiten hin prüft und Bühnenmöglichkeiten einsetzt, die bisher keine wesentliche Rolle spielten.

In dem Aufsatz „Zum Jahre 1815 / Theater", der am Ende der praktischen Calderón-Abneigung steht, finden wir die hierbei gewonnenen Ergebnisse ausgesprochen. Der Bericht von der „Proserpina"-Aufführung (1815) vermittelt gleichartige Aussagen. Die Einsicht, daß das Theater den höheren Anforderungen der Poesie durch symbolische Darstellung entsprechen könne, die Goethe schon vor der Calderón-Begegnung in engerem Bedeutungskreis auf dem Gebiet der Schauspielkunst aufgegangen zu sein scheint, ist nun auch auf Bühnenmalerei, Musik und Kostüm (samt Requisiten) übertragen. Der Beginn dieser Entwicklung dürfte schon bei der Shakespeare-Aufnahme Goethes begonnen haben, und zwar bei einzelnen (bei Shakespeare — nach Goethe — seltenen) bedeutungsschweren, symbolischen Szenen (so wenn Kronprinz Heinz nach des schlafenden Vaters Krone greift). Die Begegnung mit dem Werk Calderóns erweist sich danach — sowohl als Bestätigung eigenen Kunstwollens für Goethe, als auch als dessen Bereicherung durch die Aufnahme der Calderónschen Kunst, der Calderónschen Szenenpoesie, die in Goethes Schau weniger parabelhaften als symbolischen Charakter aufweist.

Dem theatralischen Bemühen um einen symbolischen Aufführungsstil kamen die Weimarer Bühnenverhältnisse weit entgegen. Durch die geringe Bühnen-

---

[12]) Goethe zu Eckermann: 26. Juli 1826. — Schon die Begegnung mit Ifflands Darstellungskunst hatte eine Schicht szenischer Zeichen erschlossen, deren Verweisungen aber auf der psychologischen Ebene sich erstreckten. Die sich in der Begegnung mit Calderón erschließenden szenischen Zeichen sind überpsychologische Symbole.

[13]) Goethe, Weim. Ausg. IV. Abt. 20. Bd. S. 16 und 34. Bd. S. 250.

tiefe war ein Abstellen der Darstellung auf realistische Raumeindrücke nicht zu erreichen. Die Tatsache, daß Goethe der „Proserpina"=Aufführung einen ausführlichen, zusammenfassenden Aufsatz widmete, deutet darauf hin, daß in ihr erst die im wesentlichen durch die Calderón=Aufführungen erzielten Ausbildungen des Weimarer Stiles eine letzte Erfüllung fanden, daß die „neue Provinz" für die Darstellung erst mit „Proserpina" endgültig erobert war.

Indem Goethe die Calderónschen Werke auf die Weimarer Bühne brachte, traf die Forderung der Stücke nach einer bestimmten Aufführungsart auf einen Aufführungsstil, der nicht darauf eingestellt war (und es auch nicht sein konnte), jedem aufzuführenden Werk seine bestimmte Bühnengestaltung, seine Darstellungsart zu geben.

Grundsätzlich ist dieser Darstellungsstil in all seinen Formen auf den Zuschauer bezogen. Vor allem die Forderung nach malerischen Gruppen, nach antiken Vorbildern (Plastiken und Reliefs), nach geformten Gesten und Haltungen und das Verbot nach hinten zu sprechen, haben ihre Ursachen in dieser Darstellungskonzeption. Noch prägt das höfische Zeremoniell teilweise die „Formen" des Bühnenvorganges. Die Bühne ist wenigstens für einen Teil des Publikums noch nicht das ganz andere, sondern etwas Zugehöriges[14]). Nicht nur die Darstellung ist ganz auf den Zuschauer ausgerichtet: die Auffassung der Bühne in ihrer Gesamtheit als „Szenengemälde", die der Dekoration als „figurenloses Tableau" weisen in gleicher Richtung. Durch Goethes Wortregie, die Worte und Satzzeichen nicht nur mit einem bestimmten Betonungswert, sondern auch mit einem bestimmten Zeitwert versieht (so daß schon von der Sprache her eine neue Zeit, die Zeit der Szene errichtet wird), ergibt sich eine Sprachbehandlung, die der gehobenen Gestik entspricht. Diese Gestik wird nicht primär von dem Charakter, sondern von der Situation geprägt. Die Andeutung des Personalcharakters überließ Goethe weitgehend den Schauspielern und unternahm kaum etwas, wenn sie es mit der schönen, würdevollen Ausformung genug sein ließen. Die Verwertung von Plastiken als Vorbilder, die Tendenz zur Aufstellung von schönen Bildern brachte es mit sich, daß die Gesamtaufführungen einen mehr statischen Charakter erhielten. Betont waren Stellungen, nicht Gänge, die Haltungen und nicht die Bewegungen. Es ist offensichtlich, daß in einer derartigen Darstellungsart leichter lyrische und epische Einlagen gebracht werden konnten, als in einer mehr auf dynamische Wirkung angelegten, daß Stücke, die mehr in bedeutungsvollen Szenenbildern als in Aktion sich erfüllen, diesem Bühnenstil lagen. Werke mit derartigen „Einlagen" lehnte Goethe auch nicht ab, im Gegenteil, die Vereinigung der drei „Dichtweisen" erscheint ihm eher vorteilhaft[15]). Es sei nun versucht aufzuzeigen, welche Übereinstimmungen und Spannungen sich einstellen mußten, wenn auf einer derart ausgeformten Bühne Calderóns Stücke aufgeführt wurden. Sofort ist zu erkennen, daß Prospekte in der Art des Nicolas Poussin und eine Darstellung

[14]) Seinem Kreis zugehörig, konnten dem Hof die Aufführungen gelten. Er zahlte auch keinen Eintritt.

[15]) Goethe, Weim. Ausg. I. Abt. 7. Bd. S. 119.

mit der Gestik hochhelenistischer Plastik mit Calderóns Bühnenstil nicht übereinstimmen. Doch muß beachtet werden, daß der hier erarbeitete Bühnenstil für Ausführende und Aufnehmende als der Stil für den Gesamtbereich des höheren Schauspiels galt und darüber hinaus die Vorbilder der antiken Kunst nicht als Stilbeispiele irgendeiner Epoche, sondern als allgemeingültiges, maßgebendes Vorbild angesehen wurden.

Die ständige Beziehung des Spieles, ja der gesamten Aufführung, auf den Zuschauer (der die Darstellung als Kunstform aufnehmen soll), das Primat der Situation vor den Charakteren, die Wortregie Goethes und die Betonung des Statischen aber erwiesen sich für Calderón-Aufführungen als günstige Basis und als den Calderónschen Anforderungen teilweise schon entsprechend, teilweise durch sie leicht formbar. Durch die beherrschende Rolle, die die Situation immer mehr spielte, konnte sogar die Aufführung etwas von dem „Ton"-wechsel dem Stück zurückgeben, der durch die Übersetzungen häufig verlorengegangen war.

Die Verdichtung des szenischen Bildes zum Sinnbild darf als das angesehen werden, was sich der „Weimarer Stil" mit der Aufnahme Calderóns erst voll erschloß und für das er sich in ihr ausbildete.

Eine volle Auswertung der Bühne für die Erstellung von Sinnbildern, die den Situationsgehalt verdichten, tritt erst in dieser Zeit, zusammen mit der Aufnahme der Calderónschen Szenenpoesie ein. Wie weit Goethe für symbolische und allegorische Szenenpoesie als Dichter „bereit" war, kann besonders deutlich „Der Zauberflöte zweiter Teil" zeigen. In dem vier Jahre vor der großen Calderón-Begegnung abgebrochenen Werk schon zeigt sich — vor allem in der abschließenden Szene — die symbolisch-prägnante Situation als wesentliche Form der szenischen Dramaturgie.

Das Ausgebildete und Vorhandene an Darstellungsmitteln wird in seinen Einzelformungen weniger umgeschmolzen als auf neue Ziele umorientiert und wesentlich bereichert. In der Begegnung und Auseinandersetzung mit Calderón wird das Weimarer Theater mehr Theater als bisher, bietet nicht mehr nur dienend die allein wesentliche Textdichtung dar, sondern sucht mit theatereigenen Mitteln „höheren Anforderungen der Poesie" zu genügen.

Es kann nicht übersehen werden, wie ungewohnt — neuartig und fremd — Ausführenden und Zuschauern die Calderón-Aufführungen zunächst waren. Dabei hatte Goethe schon die dem Weimarer Ensemble und Publikum geeignetsten Werke ausgewählt und Stücke, die ihm mit „beleidigenden Stellen", „düstrem Wahn" zu fröhnen schienen, der Bühne ferngehalten, ja, mit höchster Wahrscheinlichkeit — die Elemente, die Calderón stark an die spanische Aufführungspraxis banden — vor allem die Gracioso-Episoden und -Handlungen — entfernt oder umgeformt[16]). Aber es blieb der ungewohnte Reichtum sprachlicher Mittel,

[16]) Die Entfernung der Gracioso-Stellen darf wohl aus der Anlage der „Romeo und Julia"-Bearbeitung Goethes und der Äußerung: die komischen Intermezzi müßten in einer ernsten Handlung „uns bei unserer folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein" geschlossen werden (Weim. Ausg. I. Abt. 41. Bd. S. 68).

es blieben zum Teil fremde Denk- und Fühlweisen, die die dramatische Handlung bauen und sich in ihr darstellen, es blieb die christliche Kultur als die allen Darstellungsformen und -weisen sinngebende Grundmacht, die in dieser Ausprägung Darstellern (mit einer Ausnahme: P. A. Wolff) und Publikum nicht eigen war.

Die Erstaufführungen des „Standhaften Prinzen" ist schon durch die Wahl des Geburtstages der Großherzogin als besondere Festlichkeit betont. Die Vorbereitungen zeigen eine fast einmalige Sorgfalt. Nach ausführlichen Besprechungen und Herstellung der Bearbeitung (an der Wolff großen Anteil hat) werden Ende 1810 die Rollen verteilt. Wolff selbst übernimmt die Titelrolle; er betrachtet den „Standhaften Prinzen" als die Rolle seines Lebens. Die Leseproben werden besonders exakt betrieben. Genast berichtet, wie Goethe nach anfänglich sehr schematischen Sprachübungen Crescendi und Decrescendi, Accellerandi und Ritardandi für die einzelnen Reden festsetzte und so eine Sprachmusik entwickelte, wie sie bis dahin noch nicht geübt wurde.

Neben der Absicht Goethes, den Shakespeare abgesprochenen Platz auf der deutschen Bühne mit Calderón zu besetzen, stehen zwei pädagogische Absichten: 1. den Geschmack des Publikums für Stücke zu wecken, die an die „Einbildungskraft" höhere Ansprüche stellen — 2. die Schauspieler vor allem im Sprechen von Versen weiterzubilden[17]).

Von den Bühnenbildentwürfen, von Kürzungen und Bearbeitungen ist nichts erhalten. Sicher ist, daß Goethe als Gesang der Christensklaven den Trauerchor aus Reichardts Oper „Proteselao" verwertete. Ein Bild P. A. Wolffs als fackeltragender Geist des Fernando zeigt eine weitere Quelle des Darstellungsstiles: das Ballett[18]). Es dürfte hauptsächlich dort seinen Einfluß ausgeübt haben, wo die anderen Vorbilder versagten: bei der Bewegung. Das „historische Kostüm", das hier vom Text gefordert wird, ist ganz deutlich der schönen Bewegung untergeordnet. Als Höhepunkt der Aufführung wird in den Berichten von der Aufführung die Erscheinung von Fernandos Geist und sein Aufruf an das Heer angesehen, eine Szene also, die durchaus ihren Schwerpunkt im Szenischen hat, die das Szenische zum Sinnträger macht[19]).

In seinen Briefen zeigt Goethe besondere Freude darüber, daß die Aufführungen durch das Mitgehen des Publikums ein lebendiges Theaterereignis wurden, daß sie nicht den Charakter des einmaligen Experimentes aufgeprägt bekamen, sondern die Wirkungskraft Calderóns auf der Bühne seiner Zeit bewiesen. So schreibt Goethe an Satorius: In der Aufführung sei das Stück „frisch wie aus der Pfanne" erschienen, mit ihm sei der deutschen „Bühne eine ganz neue Provinz erobert[20])".

Auf der Suche nach einem Werk, das an poetischer Macht, geschickerfüllter

---

[17]) Goethe, Weim. Ausg. IV. Abt. 25. Bd. S. 292.
[18]) Kupferstich in Schulz' Schrift über den „Standfesten Prinzen" (Weimar 1811).
[19]) Der „Standhafte Prinz" wurde in Weimar sechsmal und in Lauchstädt viermal gegeben.
[20]) Goethe, Weim. Ausg. IV. Abt. 25 Bd. S. 29 f und 23. Bd. S. 115.

Handlung und Kraft der symbolischen Situationen dem „Standhaften Prinzen" nicht zuviel nachstehe, fällt Goethes Wahl auf „Das Leben ein Traum". Einsiedel und Riemer liefern eine metrisch genaue Übersetzung. (Sie geht, nach der Weimarer Aufführung, immer mehr verändert, von Bühne zu Bühne und dient noch Müllner als Beispiel einer gelungenen Übertragung bei seinen scharfen Angriffen gegen Gries und besonders Schreyvogel.)

Die Übertragung behält die Einteilung in drei Akte bei. Wieder wird ganz sorgfältig vorbereitet: Leseproben finden von September bis November 1811 und im Februar und Anfang März 1812 statt; Anfang März setzen dann die Bühnenproben ein. „Leben ein Traum" hält sich in Weimar noch Jahre nachdem Goethe das Amt des Theaterleiters niedergelegt hatte.

Als drittes und letztes Werk Calderóns erscheint unter Goethe (stark von ihm bearbeitet) „Die große Zenobia". Lange Zeit war auch eine Aufführung des „Magus" erwogen worden. Die „Faust"-Parallelen mögen ihm u. a. den Platz auf der Weimarer Bühne gekostet haben, zumal Goethe 1814/15 an einer Inszenierung von „Faust I" arbeitete. Die „Zenobia"-Übertragung, von Einsiedel begonnen, wird auf Goethes Rat von Gries übernommen und vollendet. Einer beifälligen Aufnahme des ersten Teiles folgt die Ablehnung des Schlußteiles. Goethe will daraufhin das Stück nur einige Zeit „ruhen lassen" und eine neue Bearbeitung schaffen, aber weitere Aufführungen unterbleiben. Goethe sieht die Ursache des „Zenobia"-Mißerfolges darin, daß der Schlußteil auf „national-konventionelles und tempräres Interesse gegründet" sei und ihn daher niemand „zu genießen und recht zu beurteilen wußte". Goethes Deutung dieses Schlußteiles ist schwer einzusehen. Gries, von dem die Übertragung stammt, schreibt über die Aufführung: „Wie anders würde die Vorstellung der Zenobia ausgefallen sein, wenn Schiller sich ihrer angenommen hätte[21])." Fast scheint es, als hätte mit den ersten beiden Stücken Calderón dem Theater Goethes seine theatralischen Werte mitgeteilt und damit für Goethe seine Funktion erfüllt. Von besonderen Vorbereitungen der Aufführung, die über den Rahmen des üblichen hinausgingen, wird bei dieser Calderón-Aufführung nichts berichtet. Die wesentlichsten theatralischen Bemühungen Goethes gelten in diesem Jahr, der „Proserpina", deren Aufführung die in der Calderón-Begegnung erfahrenen Werte bewahrt und die Calderón-Pflege gleichsam „aufhebt".

Die Berliner Calderón-Aufführungen

Die Aufnahme Calderóns auf die Bühne des Berliner Hoftheaters geschieht in direktem Zusammenhang mit den Weimarer Aufführungen. Schon kurz nach der ersten Aufführung des „Standhaften Prinzen" in Weimar läßt sich Iffland das Werk mit der Weimarer Einrichtung zusenden. Den Plan, das Werk aufzuführen, gibt er bald auf. Der zu anderen Zielen ausgeformte Darstellungsstil des Theaters dürfe dabei eine wesentliche Rolle gespielt haben. 1816 kommt unter der Intendanz des Grafen Brühl P. A. Wolff mit seiner Gattin nach

[21]) Gries am 18. April 1815 an Lotte Schiller.

Berlin. Mit Wolff, der im Ensemble sofort einen wesentlichen Platz einnimmt, kommt der Weimarer Stil mit seinem vielleicht vollendetsten Erfüller nach Berlin und beginnt hier zu wirken. Als Bearbeiter, Regisseur und Darsteller der Titelrolle studiert Wolff ganz selbständig den „Standhaften Prinzen" ein. Der Bearbeiter Wolff strich dem Darsteller Wolff im ersten Teil des Werkes die „heroischen Stellen"; man darf annehmen (Kritiken und eigenen Äußerungen Wolffs folgend), daß dies weniger eine Entscheidung für diese oder jene Auffassung des Werkes, als eine Einsicht in die eigenen Fähigkeiten bedeutete. Die Darstellung des „frommen Dulders" Fernando macht Wolff zum Kern der Aufführung. Anfang und Ende des Stückes werden gleichsam als Rahmen aufgefaßt und — vor allem der Beginn — unbetont belassen. Alles Interesse wird auf die Figur des Fernando gezogen, das Stück wird auf diese Figur hin „verinnerlicht". Der Märtyrer als Person, nicht als kraftspendendes Vorbild bestimmt die Aufführung[22]). Der „Standhafte Prinz" wird in Berlin 1816 viermal gegeben, dann verschwindet er für acht Jahre vom Spielplan. (Der große Erfolg der Erstaufführung hat zum Teil eine ganz besondere, äußere Ursache: der reiche Beifall ist nicht zuletzt eine Art Protestäußerung gegen die Aufführung des „Hundes des Aubry". Dieses Werk erscheint neben dem „Standhaften Prinzen" im Repertoire.)

Am 10. Mai 1818 wird wieder unter Wolffs Leitung und mit ihm in der Hauptrolle „Das Leben ein Traum" erstmalig gegeben. Die Wahl der Westschen Bearbeitung deutet darauf hin, daß die Calderón-Aneignung hier nicht auf eine Bereicherung und Überformung der vorhandenen Bühnenkunst angelegt ist. In der Westschen Fassung (die den Handlungsbereich nach Spanien verlegt) fügte sich das Werk auch leicht den Tendenzen, die, vom Grafen Brühl ausgehend, die Bühne des Hoftheaters beherrschten: dem Willen zum gesteigerten historischen Kostüm und zur reichen, auf Prunkwirkung abgestellten Dekoration. Auch in „Leben ein Traum" hatte Wolff die Stellen seiner Rolle gestrichen, die härtere Töne in Sprache und Spiel verlangen.

In den folgenden Jahren setzt sich die mit „Leben ein Traum" begonnene Entwicklung fort: Werke Calderóns, die noch am ehesten mit der geläufigen Spielweise erfaßt werden können, erscheinen — meist „für die deutsche Bühne bearbeitet" — in Berlin und können sich lange Jahre halten. In den Jahren zwischen 1819 und 1828 liegt Berlin, was die Zahl der Calderón-Aufführungen betrifft, an der Spitze der deutschen Städte. Auch die Anzahl der Calderón-Werke ist hier am größten[23]). Berücksichtigt man, welche Ausstrahlkraft das Theater Berlins in dieser Zeit auszeichnete, so gebührt Berlin ein wichtiger

---

[22]) Gubitz, Kritik in der Vossischen Zeitung 1816 Nr. 145. Abgedruckt in Martersteig: P. A. Wolff, S. 119.

[23]) 1820 erscheint in Berlin „Der Arzt seiner Ehre" in der Westschen Bearbeitung, 1821 „Das öffentliche Geheimnis", 1822 P. A. Wolffs Bearbeitung „Schwere Wahl", 1825 „Dame Kobold" (Königstädtisches Theater), 1826 „Geheime Rache für geheimen Schimpf", 1827 Raupachs „Tochter der Luft", 1832 „Der Alkalde von Zalamea" (Königst. Th.) und „Es ist schlimmer als es war".

Platz in der Geschichte der theatralischen Calderón-Aneignung, wenngleich ein Eingehen auf den eigentlichen Calderónschen Bühnenstil kaum vorhanden ist.

Die Calderón-Aufführungen E. T. A. Hoffmanns in Bamberg

Die Bamberger Calderón-Aufführungen setzen knapp fünf Monate nach der ersten Aufführung des „Standhaften Prinzen" in Weimar unter der Direktion des Ifflandschülers Holbein (1810 bis 1812) ein. Als Dramaturg, Regisseur, Musikdirektor (Komponist), „Theatermaler und -maschinist" nahm Hoffmann an der Inszenierung der Calderónschen Werke ganz entscheidenden Anteil. Hoffmann als Musiker hatte sich schon 1807/08 mit Calderón auseinandergesetzt: in diesen Jahren entstand auf Schlegels Übersetzung von „Schärpe und Blume" als Librettogrundlage die Oper „Liebe und Eifersucht". Die Erstaufführungen der Calderónschen Werke in Bamberg liegen zeitlich:

13. 6. 1811 „Die Andacht zum Kreuz"
11. 8. 1811 „Don Fernando, der standhafte Prinz"
29. 9. 1811 „Die Brücke von Mantible"

Von den drei Werken hat auf Hoffmann die „Andacht zum Kreuz" am stärksten gewirkt. Er schreibt: Das Werk habe ihn wie sonst nur noch das „Käthchen von Heilbronn" und „Romeo und Julia" in einen „poetischen Somnanbulismus" versetzt. Die Beobachtung, daß in dem Stück „die Personen nicht nach Stand und Charakter individualisiert" seien, sondern „eine gewisse Allgemeinheit" Calderóns Figurenzeichnung innewohne[24]), mochte Hoffmann anzeigen, daß Calderón seinem Ideal des dramatischen Dichters nahekam, eines Dramatikers, der nicht die Menschen, sondern d e n Menschen erfaßt und „dessen Personalfiguren nur als bloße Aspekte ... aufgefaßt ein wollen[25])".

Als wesentliche Erläuterungen, Schilderungen und zum Teil auch als lehrhafte Anregungen für spätere Calderón-Aufführungen erscheinen 1812

I. ein Aufsatz E. T. A. Hoffmanns „Über die Aufführungen der Schauspiele des Calderón de la Barca auf dem Theater in Bamberg[26])";
II. eine wahrscheinlich aus Briefen Hoffmanns an Bertuch zusammengestellte Brieffolge „Über die Aufführungen Calderónscher Stücke auf dem Theater in Bamberg[27])".

Hoffmann berichtet, daß den Aufführungen lange Beratungen vorausgingen, deren Gegenstand vor allem die Auswahl der Stücke war. Man darf annehmen, daß die erfolgte Auswahl vor allem auf seine Wertung der bis dahin übersetzten Stücke zurückgeht. Hoffmann betont in seinen Äußerungen die Bindung von Dramen, wie „Andacht zum Kreuz" und „Standhafter Prinz", an ein katholisches Publikum, ja an katholische Darsteller. Es scheinen diese Gedan-

[24]) Hoffmanns Werke, herausgegeben von G. Ellinger, 15. Teil. Kl. Schriften S. 38.
[25]) E. v. Schenk, E. T. A. Hoffmann, S. 476.
[26]) In: Die Musen. Berlin 1812. 3. Quartalheft.
[27]) Journal des Luxus und der Moden, 27. Jg. Januarheft, Weimar.

ken ein Ergebnis der Bamberger Erfahrungen zu sein, vor allem was die Aufnahme der Stücke angeht. In der Tat konnte Hoffmann feststellen, daß bei der „Andacht zum Kreuz" Logen, Parterre und Galerie „die Idee des Stückes gleich am Anfang erfaßten[28])". Die Aufführungen trugen festspielhaften Charakter, an dessen Schaffung sowohl Bühne als Zuschauer beteiligt waren. Für viele der Zuschauer waren die Aufführungen (zu deren Besuch die katholischen Priester der Gegend von der Kanzel aus aufforderten) die einzigen, die sie in ihrem Leben besuchten, und mit Rosenkränzen in der Hand verfolgten viele die Bühnenvorgänge der „Andacht zum Kreuze" wie eine Sacralhandlung. Der „Standhafte Prinz" vermag diesen Eindruck nicht zu erwecken: er wird von der Masse des Publikums als „Ritterstück" und somit mehr als Unterhaltungstheater aufgenommen. Die „Brücke von Mantible" wird abgelehnt. Die Besetzung dieses Stückes scheint ungenügend gewesen zu sein[29]).

Die Hoffmannsche Inszenierungsarbeit richtete sich bei den Calderón-Stücken darauf: den Text in seiner Wirkung vor allem durch Dekoration und Musik zu steigern. Das Personal des Schauspiels in Bamberg war, wenn überhaupt von einem durchgehenden Stil gesprochen werden kann, dem Stile Ifflands verschrieben. Von der Darstellung her also war ein Erfassen und eine gehobene Aufführung der genannten Werke Calderóns nicht zu leisten. (Holbein als Ifflandschüler mag hier vor allem für den Konversationston erzogen haben.) Hoffmann rät in seinem Aufsatz die Calderónschen Rollen „nicht konversationsmäßig, sondern mit Verstand, Gemüt und Beachtung des rhythmischen Verhalts" zu sprechen. Daß also im Rahmen des Möglichen mit einer Überformung der vorhandenen Darstellungskunst zu rechnen ist, darf angenommen werden. Hoffmann sucht nun auf dem Umweg über Musik und „szenische Wunder" dem Handlungsvorgang Bedeutsamkeit und Würde zu geben. Die verstärkte Verwendung von Musik und Malerei kam auch Hoffmanns Begabung sehr entgegen. Sie erscheint bei den Calderón-Aufführungen bewußt dem Geist der Stücke entsprechend herangezogen, da er in diesen beiden Künsten die „Künste des christlichen Zeitalters" sah. Was Musik in Verbindung mit der Bühne zu vollbringen vermag, sieht E. T. A. Hoffmann als die „Rückführung des Profanen an die Quelle des nur sacral letztlich zu verstehenden Daseins" an[30]). Die Hoffmannschen Schauspielmusiken zu Calderón-Werken bestimmen auch den Charakter der Aufführungen wesentlicher, als dies durch „Schauspielmusiken" bei anderen Werken geschah. Über die malerischen und Bühnentechnischen Einrichtungen berichtet Hoffmann Einzelheiten in dem schon genannten Aufsatz. Besonders bedeutsam erscheinen hierbei die Schlußgestaltungen bei „Andacht zum Kreuz" und „Standhafter Prinz". In beiden Fällen beschränkt sich Hoffmann nicht, das im Text Geforderte darzustellen; er sucht im Schlußbild ein Sinnbild zu geben, das mehr darstellt als den faktischen Hand-

[28]) E. T. A. Hoffmanns sämtl. Werke, herausgegeben v. C. G. Maassen, 4. Bd. S. 96 f.
[29]) E. T. A. Hoffmanns sämtl. Werke, herausgegeben v. G. Ellinger, 15. Teil. S. 35 f.
[30]) Schenk, E. T. A. Hoffmann, S. 475.

lungsabschluß. Hoffmann rechtfertigt diese Gestaltungsweise mit dem Hinweis darauf, daß „es ganz im Geiste des Katholizismus liegt, die Sinne bei der symbolischen Darstellung des Übersinnlichen in Anspruch zu nehmen[31])". So zeigt der Schluß des „Standhaften Prinzen" Fernando vor Christus kniend: eine Erscheinung, ganz durchsichtig, so daß man die Gegenstände hinter ihr (Mauern und Türme von Tanger) wie im Nebel noch sehen konnte. So schien diese Gruppe „nur der Reflex eines himmlischen Schauspiels, das die Mohren zu Boden schlug, von den Christen aber in knieender Anbetung betrachtet wurde". Wie aus der Ferne kommend erklang dazu eine „feierliche Musik", die der bildlichen Raumvermischung Erde/Himmel die akustische Andeutung des überirdischen Einbruches hinzufügt: eine Entgrenzung nicht nur des Bühnenraumes, sondern des ganzen realen Vorganges in ihm[32]).

Mit den Bamberger Aufführungen endet das praktische Bemühen Hoffmanns um Calderón auf der Deutschen Bühne. Nur im Jahre 1821 führt er mit Klingemann, dem Leiter des Braunschweiger Theaters, noch eine lange Unterredung, in deren Mittelpunkt die Aufführungsprobleme Calderónscher Stücke stehen.

Die Calderón-Aufführungen Ernst August Fr. Klingemanns in Braunschweig

Die besondere Bedeutung Klingemanns als Theaterleiter liegt in der feinsinnigen Aneignung und Kombination von Anregungen und in der Fähigkeit, angeformt Vorhandenes voll durchzugliedern und zu organisieren. Ein Wille zum Beispielgeben steht hinter seinen Calderón-Aufführungen nicht. Sie erscheinen auch keineswegs besonders hervorgehoben im Repertoire. Wie von E. T. A. Hoffmann nimmt Klingemann in persönlichem Verkehr Anregungen von Schreyvogel auf, die Beschäftigung mit Calderón dürfte direkt von A. W. Schlegel (persönliche Bekanntschaft seit Jena) ausgelöst worden sein. In Weimar kommt Klingemann mit dem hier entwickelten Darstellungsstil in Berührung. Klingemann trennt auf seiner Bühne streng den „prosaisch-conversierenden" Darstellungsstil vom „poetisch-deklamatorischen". In der Vermischung der beiden Spielweisen erblickt er das „Übel des Gegenwartstheaters[33])". Er be-

[31]) E. T. A. Hoffmanns sämtl. Werke, herausgegeben v. G. Ellinger, 15. Teil. S. 38.

[32]) Die Technik des szenischen Schluß-Sinnbildes, die neben Hoffmann in seinem Bühnendichtungen auch Z. Werner aufnimmt, findet in den Musteraufführungen Immermanns eine Fortsetzung. Ja, wenn man die Linie der Calderón-Aufführungen verläßt, wäre auf die Schlüsse der Opern und Musikdramen R. Wagners (am Sinnfälligsten: Fliegender Holländer, Tannhäuser, Götterdämmerung und Parsifal) hinzuweisen. Die Tendenz zum „lebenden Sinnbild" verrät sich hier in den langen, meist auf die symbolischen Grundthemen aufgebauten instrumentalen Nachspielen, die meist keine menschliche Aktion mehr wünschen und ganz der bedeutungsvollen Gruppe oder sinngebenden Erscheinung zugeordnet sind. E. T. A. Hoffmann dürfte zur Betonung der Schluß-Sinnbilder auf mehrere Weisen angeregt worden sein: außer den direkten Calderónschen Forderungen ist mit Anregungen aus dem Bereich der Oper, der barocken Allegorien-Malerei und von einigen (möglicherweise selbst schon von Calderón beeinflußten) Dramenschlüssen Schillers zu rechnen.

[33]) Allgemeiner deutscher Theater-Almanach auf das Jahr 1822. Braunschweig 1822. S. 151.

kämpft das Aufkommen der „Deklamation" in der „prosaischen" Darstellungsart ebenso wie das Sich-einschleichen der Konversation in die Tragödiendarstellung. In der Zeit um 1825 wendet sich Klingemann mehr und mehr von der „poetisch-deklamatorischen" Darstellung ab. Gleichzeitig hören auch die Calderón-Aufführungen unter seiner Direktion auf (1826). Von 1817 (also schon ein Jahr vor der Gründung des Nationaltheaters) bis 1825 erscheint „Das Leben ein Traum" alljährlich in der Westschen Bearbeitung. 1823 bis 1826 wird auch das „Öffentliche Geheimnis" (in der Lembertschen Bearbeitung) gegeben. Schon die Stück- bzw. die Bearbeitungswahl lassen erkennen, daß es Klingemann nicht um die Aneignung des eigentlichen Calderónschen Bühnenstiles ging. Eine Sonderstellung nimmt die Aufführung der „Andacht zum Kreuz" ein.

Nach der Abwendung von Calderón verzeichnet Klingemann 1828 in Kunst und Natur, „daß Tieck sich endlich auch von Calderón zu trennen beginne, jetzt da schon unsere Bühne ... bis zum Ekel und ganz gegen ihre deutsche Natur calderónisiert worden ist[34])". Klingemann fällt dieses Urteil in Hinblick auf die dramatische Produktion und die Darstellungsart aus der Kenntnis der wesentlichsten Bühnen Deutschlands heraus. Klingemann sieht in dieser Zeit die Calderón-Aneignung als mitverantwortlich für die große Stilverwirrung in der Schauspielkunst an, da mit ihr der zeitliche Raum, aus dem die deutsche Bühne ihre Stücke bezog, noch erweitert wurde und jede derartige Erweiterung zu einer Auflösung des Stilgefühles der Spieler, zu einer von Manier beherrschten Darstellung geführt habe und führen müsse.

Schreyvogels Calderón-Bearbeitungen und seine Wiener Calderón-Aufführungen

Die Wiener Calderón-Aufführungen sind für die deutsche Bühne deshalb so bedeutsam, weil die Bearbeitungen Calderónscher Stücke, die für sie hergestellt wurden, sich bis ins 20. Jahrhundert auf den Bühnen hielten. Anfang November 1815 beschließt Schreyvogel nach einer Lektüre von „Leben ein Traum" in der Griesschen Übertragung das Werk zu bearbeiten[35]). Bald stören ihn bei Gries „sprachliche Spitzfindigkeiten". Noch im gleichen Monat wird die erste, eng an Gries angelehnte Bearbeitung vollendet. Mitte April 1816 beginnt er eine durchgreifendere. Ende Mai schon feilt er diese Bearbeitung auf den Korrekturbögen aus. Am 4. Juni findet die Erstaufführung in „schlechter Besetzung" aber mit großem Beifall statt. In 10 Tagen finden 5 Aufführungen statt. Einen gleichen Erfolg hat die Bearbeitung im Druck: der ersten Auflage von 1816 folgt 1817 die zweite, 1820 die dritte, 1827 die vierte und 1867 (mit einem Vorwort von Heinrich Laube) die fünfte. Noch 1816 beginnt Schreyvogel mit der Bearbeitung von „Der Arzt seiner Ehre". Wieder entsteht sie in mehreren Etappen. Am 8. Februar 1817 ist sie vollendet. Im Herbst geht sie in Druck, im Dezember be-

---

[34]) Kunst und Natur III, 1828. S. 269.

[35]) Vgl. zum Folgenden: Schreyvogels Tagebücher: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 3. Bd. 1903.

ginnen die Leseproben und am 18. Januar 1818 wird ihr Erstaufführung der „vollkommenste Erfolg". Ein neuer Plan taucht auf: die Bearbeitung der „Tochter der Luft". Er wird bald aufgegeben. Auch die Idee, dieses Werk zu einem Opernlibretto zu verarbeiten, wird nicht ausgeführt.

Im Vorwort zur Bearbeitung von „Leben ein Traum" spricht Schreyvogel die Ziele seiner Bearbeitung aus. Vor allem suchte er das Werk „Von den Schlacken des Zeitalters" (Calderóns) zu reinigen. Schreyvogel nimmt den „guten Geschmack" seiner Zeit als Wertmesser und entfernt daher „die orientalische Üppigkeit der Bilder und die scholastischen Spitzfindigkeiten". Es geht ihm im Grunde um die Handlung, den aus ihr ablesbaren Sinn und ihre wirkungssicheren Situationen. All dem aber mißt er solchen Wert bei, daß er um seinetwillen „Leben ein Traum" mit „King Lear", „Hamlet" und „Oedipus" vergleicht. War von Goethe und E. T. A. Hoffmann versucht worden, mit Calderón den Formbestand des deutschen Theaters zu bereichern (Goethes Bemühungen gingen vom Deklamatorischen aus und führen zum Gesamtkunstwerk der „Proserpina", Hoffmann gelangt zum gleichen Ziel, indem er von vornherein Musik und Malerei als „Künste des christlichen Zeitalters" heranzieht), so sucht Schreyvogel Calderón der Dramaturgie und dem beherrschenden Bühnenstil seiner Zeit anzupassen, sucht die Stärke Calderóns auf Charakterentwicklungen und sich aus ihnen ergebende Spannungen zu gründen. Die Situationen Calderóns, die zum Publikum hin durch das Charakteristikum des „Zeigens" „offen" sind, werden nicht offen belassen, sondern dramatisch wahrscheinlich gemacht.

Sich auf „Sitten und Charaktere" berufend, verlegt Schreyvogel den Handlungsbereich von „Leben ein Traum" nach Spanien. Neben Rücksichten auf den Fundus der Bühnen erkennt er, daß das Publikum mit Spanien viel leichter die Vorstellung eines „poetischen Lebensraumes" verbinden kann, als mit Polen. Dem Schauspieler sucht er einen Text anhand zu geben, der ohne besondere Deklamationsstudien bewältigt werden kann. Er sieht überdies die Versarten der Calderónschen Originale mehr Calderóns „Laune" als der „inneren Regel seines Genies" entsprungen. Schreyvogel schmilzt die Verse „mit Vermeidung zu greller Gegensätze (zwischen den einzelnen Szenentypen und Versmaßen) in freie jambische Form um. Dem Willen zur Wahrscheinlichkeit fallen die sprachlichen „Bravour-Arien" und große Teile der Berichte zum Opfer. Schreyvogel urteilt über Calderóns Stücke im „Vorwort" zusammenfassend: „Die Situationen des Calderón sind in hohem Maße dramatisch, aber seine Behandlung des Dialogs ist es selten[36])."

Schreyvogel, der von der Theateraufführung erwartet, daß sie eine möglichst „lebensechte" Dramatik mit möglichst lebensechten Mitteln (Gesten, Wortabtönungen) zur Erscheinung und Wirkung bringe, konnte Calderóns Theaterkunst (die mit dem sehr enggefaßten „Dramatischen" Schreyvogelscher Anschauung nicht zu fassen ist) nicht anders begegnen. Was im großen seine Bearbeitung schon äußerlich kennzeichnet, ist die Gliederung des Werkes in fünf Aufzüge.

---

[36]) „Das Leben ein Traum." Wien 1820. S. 3 (Vorwort).

(Schreyvogel hatte allerdings hierin in M. J. F. Scharfenstein einen Vorläufer.) Immermann folgt ihm, wenngleich mit einer anderen Verteilung der Aufzüge. Die Absicht Schreyvogels, die Bearbeitung für die praktische Calderón-Aneignung einzusetzen, kommt schon in dem Untertitel zum Ausdruck „Dramatisches Gedicht ... für die deutsche Bühne bearbeitet". Ursprünglich wollte er den von ihm hergestellten Text den Zuschauern vor der Erstaufführung anhand geben, da er seine Umformung noch immer als sehr fremdartig für das Publikum wertete.

Weitere Bühnenbearbeitungen Calderónscher Werke

In gleicher Absicht wie Schreyvogel unternehmen zwischen 1815 und 1830 Memminger, Lembert, Mäninger, Raupach und Zahlhas freie Bearbeitungen und Neugestaltungen Calderónscher Werke. Lemberts Bearbeitung von „Das öffentliche Geheimnis" ist der Gozzischen Umgestaltung nachgebildet.

Raupachs „Tochter der Luft, eine mythische Tragödie nach der Idee des P. Calderón" stellt den Versuch dar, das zweiteilige Werk in freier Bearbeitung zu einem fünfaktigen Drama zusammenzuziehen. Raupach legt dabei das Schwergewicht auf den ersten Teil des Originals, den er mit Motiven der Katastrophe von zweiten zum Abschluß bringt. Raupach kommt mit seiner Bearbeitung der an vielen Theatern der Zeit vorherrschenden Tendenz zur „Veroperung" des Schauspiels entgegen: in der geschickten Anlage wirkungsstarker Szenen, in den Bühnenbild-Forderungen und auch in der Sprachgebung. Dabei werden für die Vers- und Strophenformen Anregungen bei Calderón aufgenommen, doch wird ihre poetische Funktion weitgehend nicht erhalten. Die szenischen Effekte entstammen nicht nur dem Vorlagewerk, einige weisen deutlich in den Bereich der heroischen und romantischen Oper; auch Schillersche Szenenmittel werden deutlich aufgenommen. Gegenüber Calderón sind die Nebenhandlungen großenteils ganz weggefallen. Stark betont — allerdings mehr laut und oft gesagt als dichterisch verwirklicht — erscheint bei der Hauptgestalt die Sehnsucht nach der himmlischen Heimat.

Calderóns Werke auf der deutschen Bühne in den Jahren 1816 bis 1834[37])

Ehe wir uns den Calderón-Musteraufführungen Immermanns in Düsseldorf zuwenden, sei ein Überblick über die Calderón-Aufnahme in dem Zeitraum eingeschoben, der einerseits vom Ende der Goetheschen und andererseits vom Beginn der Immermannschen Calderón-Bemühungen eingegrenzt wird. Durchgehend erscheinen in diesen Jahren „Das Leben ein Traum", „Der Arzt seiner Ehre" (beide meist in der Schreyvogelschen Bearbeitung) und „Das öffentliche Geheimnis". (Das meistgespielte Stück der spanischen Dramatik bleibt immer „Donna Diana" in Schreyvogels Übertragung.) Als wesentliche Aufführungen

[37]) Vgl. zum Folgenden: Albert Ludwig, Spanische Dramen auf der deutschen Bühne (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, LXIII. Jg. Braunschweig 1909. S. 387 ff.

sind hervorzuheben: 1820 in Würzburg „auf Verlangen" die „Andacht zum Kreuz" als „Die Reue des Sünders", 1822 „Schwere Wahl", die Calderón-Bearbeitung P. A. Wolffs in Berlin, 1825 erstmalig (im Berliner Königstädtischen Theater) „Dame Kobold" 1826 erscheinen zwei Neuheiten „Geheime Rache für geheimen Schimpf" (Berlin) und Raupachs „Tochter der Luft", 1832 Es ist schlimmer als es war" und „Der Alkalde von Zalamea" (erstmalig in einer im behandelten Zeitraum geschaffenen Übersetzung).

Ab 1825 ist deutlich ein Abnehmen der Calderón-Aufführungen festzustellen. Auch die Neuheiten können daran nichts ändern. Die wertvollsten Stücke Calderóns erscheinen nur vereinzelt und widerstreben einer Eingliederung ins Repertoire. Daß das Theater über seine Durchschnittsstellung für ihre Verwirklichung erhoben wird, zeigt sich als notwendige Basis für ihre Aufführung.

Immermanns Musteraufführungen von Werken Calderóns (Düsseldorf 1833 bis 1838)

Immermann kam mit Goethes Calderón-Aufführungen sehr wahrscheinlich 1813 in direkte Berührung, als er als Student in Halle und Gastvorstellungen der Weimarer besuchte. In diesem Jahr wurde u. a. „Das Leben ein Traum" gegeben. Auf jeden Fall hat er feste Orientierungsbilder vom „poetisch-deklamatorischen" Stil (was Spieltechnik und Wirkung betrifft) gewonnen. Als er 1832 mit der Theaterarbeit in Düsseldorf beginnt, widmet er sein Wirken vorwiegend der Erstellung von Musteraufführungen. Innerhalb von fünf Jahren erscheinen unter Immermann sechs Werke Calderóns auf der Düsseldorfer Bühne: Der standhafte Prinz — Das Leben ein Traum — Der Arzt seiner Ehre — Der Richter von Zalamea — Der wundertätige Magus — Die Tochter der Luft (2. Teil mit einem Vorspiel).

Immermanns letztes Anliegen in bezug auf das Theater darf man in dem Wunsch erblicken, das Theater seiner Zeit zu „heilen", es zu einer den klassischen Dichtern entsprechenden Stätte auszuformen und damit auch auf das Publikum einzuwirken — kurz: der Theaterkunst wieder eine lebensmäßige Funktion für die Nation zu sichern. Gegen das alltägliche Spielen setzt Immermann seine Musteraufführungen, zur Überwindung des schauspielerischen Tiefstandes, der keinen „Styl, nur pikante Manier" aufzuweisen habe, setzt Immermann seine „Schule" und sein „poetisches Repertoire". Immermann sieht den Verfall der Schauspielkunst nicht zuletzt dadurch herbeigeführt, daß Stücke, „in denen das Wort das geringste ist, die Bühne beherrschten und die Spieler so gezwungen waren, das Mimische einseitig auszubilden". Immermanns Ziel ist „alle Bestandteile der Kunst zu einem großen, bewunderungswerten Ganzen zusammenzufügen[38])". Das „poetische Repertoire" (von dem Immermann bezeichnenderweise erstmalig im Zusammenhang mit Calderón spricht) soll dem Schauspieler Aufgaben geben, an denen er künstlerisch wachsen kann und auf das Publikum seine „wohltätig-adstringierende Wirkung" ausüben[39]).

[38]) Immermann, Theaterbriefe, S. 37. [39]) Immermann, Theaterbriefe, S. 40.

Wie in der Probenfolge (mit Betonung der Wortregie) folgt Immermann Goethe auch in den ersten beiden Stationen der szenischen Calderón-Aneignung.

In einem ausführlichen Vortrag für die Darsteller erläutert er den „Standhaften Prinzen[40])". Neben Äußerungen, in denen Immermann die Eigengesetzlichkeit Calderóns erspürt hat, stehen solche, in denen er dem Werk mit den Anschauungen der Dramaturgie seiner Zeit begegnet und in dieser Einstellung Züge und Motive in das Werk hineinsieht. Immermann betrachtet das Stück als „Läuterungs-Drama" an und baut dementsprechend seine Interpretation von der Fernandogestalt her aus. Fernando sei am Beginn des Werkes fast auf gleicher Ebene mit dem Zuschauer und steige stetig, aber im einzelnen unmerklich, zu seiner Vollendung an. Grundsätzlich unterscheide ihn nur seine „Heiterkeit" von allen Figuren des Stückes, eine Heiterkeit, die anfangs noch eine mehr irdische, später eine himmlisch-verklärte sei[41]). Immermann nimmt Calderón hier auf, als hätte dieser die Figurengestaltung der dt. Klassik schon angewandt: als träten zur „Größe" der Figur noch die charakteristischen Züge hinzu. In dieser Deutung, die Fernando in eine Entwicklung gestellt sieht, haben prophetische Vordeutungen keinen Platz. So wehrt Immermann auch eine vorweisende Bedeutung der Worte „Dies heiß ich ihn betreiben: er handle wie ein Christ" ab: „Wüßte er schon bei sich, daß er um Ceuda nicht befreit sein wolle, so würde er er aussprechen. Anzunehmen, er wolle nur die greifbare Gelegenheit abwarten, wie sie nachher kommt, um seinen Heldenmut glänzender zu zeigen, hieße ihn einer frommen Renommisterei bezichtigen, die tief unter den Intentionen des Charakters liegt[42])." Besondere Bedeutung gewinnt für Immermann die Szene, die Fernandos Ablehnung der Überlassung Ceudas bringt. Gestützt auf die Worte: König: ... ich kann wüthen. Fernando: Ich zum Dulden mich gewöhnen! urteilt Immermann: „Hier beginnt die innere und äußere Katastrophe!"; „Die Geburt der Demut" sei es, was sich in der großen Rede Fernandos abzeichnet. Immermann sieht hier Fernando als den „großen Menschen", der bisher zwischen Sollen und Wollen schwankte, nun aber, in der Situation der Entscheidung, den „Finger Gottes" erkenne, der zum Sollen hinweise.

Die Deutung der Fernandogestalt zerfällt gleichsam in zwei Anschauungsweisen: Da ist zum ersten das Bemühen Fernando als unseresgleichen zu

---

[40]) Die folgenden Untersuchungen stützen sich auf das Material, das R. Fellner in seiner „Geschichte einer deutschen Musterbühne" gibt. Es sind dies Auszüge aus dem Souffleurbuch, aus Immermanns Diarium und aus den Zeitschriften „Der Freimütige" (1833) und „Düsseldorfer Zeitung" (1833).

[41]) In diesem Zusammenhang führt Immermann in seinem Vortrag aus: „Die Tragödie beruht auf dem Gegensatze des christlichen Glaubensmutes gegen mohrische Härte und der himmlischen Heiterkeit eines gottergebenen Gemütes gegen die düstere Angst derjenigen Seelen, welche vom Lichte des wahren Glaubens nicht erhellt sind ..." (Fellner, S. 240). Bemerkenswert wird vor diesem Hintergrund, daß Immermann die Phönix als einzige des „Mohren-Kreises" nicht schwarzgeschminkt spielen ließ. Der Annahme, daß Immermann in ihr eine Fernando auf anderer Ebene parallel laufende Figur sieht, widerspricht aber die Streichung der letzten Begegnung der beiden, die diese Idee am deutlichsten zur Erscheinung bringt.

[42]) Immermanns Werke (herausgegeben von R. Boxberger), XX. Bd. S. 188.

sehen, den Zuschauer zum Mitfühlenden eines persönlichen Schicksals zu machen. Selbst mit dem Heiligenschein komme Fernando noch „wie ein vertrautes Mitwesen" vor. Hierher gehört auch der Gedanke der Entwicklung, der übrigens von Immermann ausgenutzt wird, um die Verbindung von „Mitwesen" und „großer Gestalt" zu vollbringen: im Anfang ist er vor allem Mitwesen, am Schluß vor allem der Große, dem Immermann hier erst Züge gibt, die der Fernandogestalt schon das ganze Werk hindurch zugehören. Hierzu gehört auch das Interesse an der Persönlichkeit des Märtyrers. Ja es finden sich sogar Hinweise auf eine „Schuld" Fernandos, bei denen aber Immermann selbst nicht wohl zu sein schien und die er mit einem „nur leise angedeutet" gleichsam in Klammern setzt[43]). Eine zweite Deutungslinie zeigt folgende Ansicht an: „Die Läuterung, die das Gedicht darstellt, ist nicht Einzelgeschick: weil an Fernandos Dulden und Glorie (!) sich die Erhaltung eines christlichen Gebietes und der endliche Triumph der christlichen Waffen knüpft, so gewinnt die Handlung die Verleiblichung, die historische Größe und Weite, welche der Tragödie so wohl tut[44])."

Hier liegt die Betonung plötzlich auf der „Größe" und Besonderheit Fernandos. Hier ist nicht auf das Mitfühlbare, sondern auf „Größe und Weite" des Geschehens Wert gelegt. Hier sieht am Ende kein Punkt der Charakterentwicklung, sondern der „Glorie". Ja Immermann sieht, daß die große Szene zwischen Fernando und dem König eine Szene zwischen „Bittendem und Herrscher" an sich darstellt. Freilich harmonisiert er dadurch, daß er annimmt, die Szene werde als „Szene an sich zwischen Bittendem und König" von Fernando selbst erfaßt, da er in dem Bewußtsein spreche, hier die „Rolle des Bittenden" zu haben. Nur dadurch, daß Immermann Fernando dieses Rollenbewußtsein unterlegt, kann er die Szene in seiner Deutung unterbringen. Aber der Erkenntnis, daß es bei Calderón Szenen gibt, für die der „Charakter" der Figur nicht die Basis darstellt, ist Immermann hier ganz nahe gekommen. Er führt die Szene auch ungekürzt auf. Auch den Schluß des Werkes deutet Immermann nicht nur als Verklärung des Mitwesens: er weist besonders auf das Motiv „Grab des Heiligen als Weihestatt" hin. Er erkennt die kultische Bedeutung des Schlusses und erinnert an die Verwendung des gleichen Motives im „Ajax" des Sophokles.

Wie in bezug auf die Hauptgestalt sich die Deutung in zwei Linien spaltet, so verfolgt Immermann auch zwei Wirkungsabsichten mit dem Werk: Er will erstens den Eindruck auf die Einfühlung in die Hauptgestalt abstellen, also Wirkung durch persönliche Inhalte erzielen. Zweitens aber sucht Immermann die Wirkung durch die überpersönliche Kunstform. („Der Zuhörer darf keinen

---

[43]) Als Andeutung einer tragischen Schuld sieht Immermann (Werke XX. 192 f) den „Rausch heroischen Leichtsinns" beim betreten Afrikas, Fernandos Herausforderung an das Schicksal („... werden wir rasch zu Tode schreiten!"), das Abweichen von dem strengen Pflichtenkreis des Ordensmeisters (in die Sphäre des weltlichen Rittertums) und die zu späte Rückkehr zum Heer, die die Niederlage verschulde.

[44]) Immermanns Werke, XX. Bd. S. 192.

Augenblick vergessen, daß sehr kunstvolle Verse gesprochen werden[45]).") Um einen ihm wohl selbst kommenden Vorwurf abzufangen, harmonisiert er wieder und weist auf die „hohe, romantische und wunderbare Sphäre" hin, in der sich das Stück abspiele und die keine niederen Äußerungsformen in Geste und Sprache dulde[46]). Die „Sphäre" bekommt in dieser Deutung fast die Funktion eines Angelpunktes zwischen Realem und Idealem, zwischen „Natur" und „Poesie". Sie gilt als der Bereich, in dem das „Reale" romantisch, wunderbar und hoch und das Wunderbare, Romantische und Hohe real ist.

Immermann gliedert den „Standhaften Prinzen" in fünf Akte auf: dabei schließt der erste mit der ersten Gartenszene, der zweite mit Fernandos Gefangennahme, der dritte mit der Szene Fernando/Muley und der vierte mit dem Tode Fernandos (auf offener Bühne!). Die Rolle des Gracioso ist entfernt, ebenso die des Tarudante. Die Musik zur Aufführung schrieb Mendelssohn-Bartholdy. Der erste Akt erhielt durch Sklavenchöre an Beginn und Schluß einen musikalischen Rahmen (letzterer neugedichtet). Aus Muleys großem Bericht sind die Erklärung des Namens Ceuda und der Abschnitt über die Flotte gestrichen.

Der zweite Akt beginnt mit einer vom Düsseldorfer Historienmaler Th. Hildebrandt gestellten Ausschiffungsgruppe. Eine betont malerische Wirkung folgt also der musikalischen: ein theatralisch sehr geschicktes Mittel zur Trennung der Bereiche und Szenenstimmungen, das hier voll am Platze ist. Die gestellte Gruppe lockert sich erst allmählich ins Spiel. Die große Szene zwischen Muley und Fernando beginnt sofort mit der Anrede „Traurig stehst Du . . .". Muley sind 24 Zeilen Komplimente gestrichen. Sicher aus aufführungstechnischen Gründen fehlen die auf das Pferd bezogenen Stellen. Rein akustisch wird die Schlacht gegeben. Bemerkenswert ist, daß die den Bühnenraum entgrenzende Schlachtvergegenwärtigung zweischichtig ist: 1. die rein realistischen Schlachtgeräusche, die Kanonenschüsse, Signale usw. — 2. die Schlachtmusik.

Die Haltung, die Immermann der Hauptgestalt gegenüber zeigte und die er auf das ganze Drama übertrug (Verbindung von Real-Charakteristischem mit Übergreifen des vergegenwärtigend Stilisierten) findet also auch noch in den einzelnen Elementen der Inszenierung ihren Abdruck.

Im dritten Akt beschneidet Immermann stark den Text um die beiden Sonette die so beherrschender wurden, aber in der Aufführung ohne besondere Wirkung blieben.

Der vierte Akt ist um die Auftritte des Spaniers und des Tarudante gekürzt. Auch fehlt die letzte Begegnung des lebenden Fernando mit Phönix (und somit auch ihre hochbedeutsamen Worte „Alles Weh hab ich empfunden"). Der fünfte Akt befindet sich — nach Immermann — gegenüber dem vierten in großem Nachteil. Der Einfühlung ist auch hier wenig gegeben, da Fernandos personale Geschichte beendet ist. Wie im ersten Akt ist im fünften neben der Darstellung die Musik das Hauptwirkungsmittel; allerdings nun in ganz an-

[45]) Fellner, S. 239.
[46]) Von der Sphäre, nicht von den Charakteren wird auch die Bestimmung der Gestik abgeleitet.

derer Art. In der Art einer alten Kirchenhymne komponiert und als Marsch eingesetzt, vergegenwärtigt sie gleichsam die überirdische Kraft, die Fernando nun eigen ist. Sie erklingt zweimal: beim Schreiten des Geistes vor dem Heer und am Schlusse des Werkes. Hatte die Musik im ersten Akt eine rein räumliche Entgrenzung zu vollbringen, so hier eine des „Diesseits". „Der standhafte Prinz" hatte in Düsseldorf nur geteilten Beifall. Die drei folgenden Calderón-Aufführungen wurden beifälliger aufgenommen (wenn man nach der Zahl der Wiederholungen schließen darf). Es sind „Das Leben ein Traum" (EA. 28. Januar 1835), „Der Arzt seiner Ehre" (EA. 29. Juni 1835) und „Der Richter von Zalamea" (EA. 17. Januar 1836).

„Das Leben ein Traum" wurde in Düsseldorf in der Westschen Bearbeitung schon im Alltagsrepertoire gegeben, ehe es Immermann nach der Griesschen Übersetzung als Musteraufführung herausbrachte. Clarin ist hier noch mehr als bei Schreyvogel gekürzt. Gespielt wird in polnischen und russischen Kostümen.

„Der Richter von Zalamea" erscheint in einer Immermannschen Bearbeitung der Griesschen Übertragung von Regisseur Henckel in Szene gesetzt.

Die theatralisch reichsten Calderón-Aufführungen gibt Immermann mit dem „Wundertätigen Magus" und der „Tochter der Luft". Der Magus begeistert Immermann als Schau-spiel, als „glänzender Beweis von Calderóns unvergleichlicher Bühnenpraxis". Die textliche Bearbeitung beschränkt sich auf Kürzungen in den Dienerszenen und in Gesprächen Cyprianus/Satan. Hauptanliegen ist neben der Wortregie für Immermann die Verwirklichungen des Teufelsspukes und des Schlußbildes, das als „Sieg des Christentum" besonders am Programm verzeichnet ist. Die besondere Betonung der bühnentechnischen „Wunder" basiert auf Immermanns Überzeugung im „Wundertätigen Magus" setze sich der geistige Gehalt vollendet in theatralische Erscheinung um. Darüber hinaus aber suchte er mit prächtigem „Futter" seine „Herde" gleichsam für Calderón zu fangen.

Das Schlußbild ist ganz in der Art eines barocken Allegoriengemäldes gehalten (mögen Einzelformen auch von Raffael oder den Düsseldorfer Malern zusammengeholt sein). Die Gruppen und Figuren mußten unter Berücksichtigung ihrer Gesten und vor allem der Beleuchtung geradezu abgelesen werden. Innerhalb des im großen malerisch angelegten Bildes sind die einzelnen Erscheinungen als Träger eines bestimmten Sinnes durch Licht, Gesten, Requisiten usw. eindeutig formuliert[47]).

Die „Tochter der Luft" wird in der Griesschen Übertragung gegeben; Immermann wählt den zweiten Teil und setzt ein erklärendes Vorspiel an den Beginn der Aufführung. Die Rollen der Semiramis und des Ninyas sind einer Darstellerin übertragen (möglicherweise auf eine Anregung Goethes hin). Immermanns Vermutung, daß Calderón diese Besetzungsart selbst im Auge hatte, wird von Max Kommerell geteilt. In seiner Bearbeitung hat Immermann die

[47]) Immermanns Werke, XIX. Bd. S. 129: eine genaue Beschreibung des Schlußbildes.

Nebenhandlungen weitgehend entfernt oder vereinfacht; ähnlich wie Goethe sieht er in Nebenhandlungen und komischen Episoden Calderón viel stärker als in der Haupthandlung der Convention spanischer Theaterkultur unterworfen. Er kürzt daher das „Rankenwerk", um den „großen poetischen Gang" der Haupthandlung mehr hervortreten zu lassen. In seinen Dienst treten auch die theatralischen Mittel. Allerdings ist gerade bei der „Tochter der Luft" zu beobachten, daß ein theatralisches Rankenwerk an die Stelle des dramatischen tritt und szenisch betonte Stellen im „poetischen Gang" auf eine kaum wesentliche Szene treffen[48]).

Mit Immermann schließt das Kapitel der deutschen Calderón-Aneignung und theatralischer Calderón-Pflege, das gekennzeichnet ist durch den Dichter als Bearbeiter und Regisseur und durch seinen Willen, den übrigen Bühnen ein Beispiel zu geben, sei es in bezug auf den Spielplan oder die Verwertung der Darstellungsmittel. Mit der bühnenmäßigen Calderón-Aneignung (die, was die einzelnen Werke betrifft, auch in der Folgezeit mit jeder Inszenierung in ein neues Stadium gerät, in bezug auf den gesamten Calderón schon zu Immermanns Zeit als erfolgreich begonnen bezeichnet werden darf), in der Begegnung mit Calderóns szenischen Forderungen gewinnt die deutsche Bühne den Darstellungselementen neue Wirkungen ab. In Bezug auf den Darsteller sind es neben der Weiterbildung im Versesprechen die (Wieder-) Entdeckung der Situationsbedingtheit der Gestik ihre Verdichtung an Stellen, die vorwiegend auf die mimische Aussage gestützt sind und vor allem die Weiterbildung und Festigung eines gehobenen Darstellungsstiles für die hohe Tragödie im Gegensatz zu der an den „bürgerlichen Dramenformen" entwickelten „realistischen" Darstellung. Für die Bühnentechnik bringt Calderón die Poetisierung des szenischen Effektes. Insgesamt für das Theater ist zu sagen, daß von nun an das Wesentliche der Aufführung nicht mehr nur von der Schicht des Textes abgenommen werden kann, da es jetzt (wie bisher noch nicht in der Aufführung von Tragödien im behandelten Zeitraum) sich in der Gesamtheit der Darstellungselemente (bei einer von Fall zu Fall verschiedenen Betonung von einem oder mehreren) verwirklicht. In diesem Sinne darf die Gründung der Aufführung als Kunstwerk als die wesentlichste Wirkung Calderóns auf die deutsche Bühne der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

Verzeichnis der benutzten Literatur

Allgemein

Behrens Peter, Calderóns Schicksalstragödien. Diss. phil. Bonn 1921.
Curtius Ernst Robert, George, Hofmannsthal und Calderón in: Kritische Essays zur

[48]) Immermanns Werke, XIX. Bd. S. 155. Der Zug des Ninus dauerte z. B. sieben Minuten. Die beiden letzten Calderón-Aufführungen Immermanns zeigen die Tendenz zu eigenbündigen Szenenformen, wie sie das Schußsinnbild, der Aufzug und die Verwandlung darstellen. Diese lösen sich durch besondere Betonung etwas aus dem Zusammenhang und zeigen Eigenbedeutung und Eigenwirkung.

europäischen Literatur. Bern o. J. S. 192 ff.
Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 2. Aufl. 1954.
Friedrich Hugo, Der fremde Calderón. Freiburger Universitätsreden. Neue Folge 20. H. Freiburg i. B. 1955.
Gürster Eugen, Calderón der Dramatiker des Barock. Das Nationaltheater. 4. Jg. 1. H. 1931.
Heselhaus Clemens, „Sinn und Form des theologischen Dramas". Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 106. Jg. S. 3 bis 35 (1955).
Kommerell Max, Beiträge zu einem deutschen Calderón. 2 Bde. 1946.
Schmidt F. W. V., Die Schauspiele Calderóns. 1857.
Spitzer L., Pedro Calderón. Romanische Stil- und Literaturstudien, II. Bd. 1931.
Tieman H., Das spanische Schrifttum in Deutschland. 1936.

Die Calderón-Aufführungen unter Goethe in Weimar

Goethe J. W., historisch-kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Großherzogin Sophie von Weimar. 1887 bis 1918. I. Abteilung: Bände 7, 35, 36, 40, 41, 41b, 42a, 42b. IV. Abteilung: Bände 19, 20, 22, 23, 24, 25, 34, 45.
Burkhardt C. A. H., Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791 bis 1817. Theatergeschichtliche Forschungen, 1. Bd. 1891.
Eckermann J. P., Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Herausgegeben v. H. H. Houben. Wiesbaden 1949.
Emrich Wilhelm, Die Symbolik des Faust II. Berlin 1943.
Farinelli Arturo, Goethes Aufführungen spanischer Dramen in Weimar, in: Italien. Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur, II. Jg. 12. H. 1929. S. 529 ff.
Flemming Willi, Goethes Gestaltung des klassischen Theaters. Köln 1949.
Genast Eduard, Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Memoirenbibliothek, Neue Serie 5. Bd. Stuttgart 1904.
Goethe und die Romantik, Briefe mit Erläuterungen (1. Teil). Herausgegeben von C. Schüddekopf und O. Walzel. Weimar 1898. Schriften der Goethe-Gesellschaft 13. Bd.
Jagemann Karoline, Die Erinnerungen der K. Jagemann. Herausgegeben von E. v. Bamberg, 2 Bde. Dresden 1926.
Kindermann H., Theatergeschichte der Goethezeit. Wien 1948.
Knudsen H., Goethes Welt des Theaters. Berlin 1948.
Martersteig M., Pius Alexander Wolff. Leipzig 1879.
Wahle J., Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Weimar 1892.
Wolf K., Goethe und Calderón. Goethe-Jahrbuch, 34. Bd. 1913.

E. T. A. Hoffmanns Calderón-Aufführungen in Bamberg

E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Histor. krit. Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesearten von C. G. Maassen. München 1912 ff.
E. T. A. Hoffmanns Werke in 15 Teilen. Herausgegeben von G. Ellinger, Berlin 1912.
E. T. A. Hoffmann in persönlichem Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten, gesammelt und erläutert von H. v. Müller, Berlin 1912.
E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und Entwürfe mit Erläuterungen und ausführlichem Verzeichnis. Herausgegeben v. H. v. Müller, Berlin 1915.
Schenck E. von, E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin 1939.
Kuznitzki H., Hoffmann als Bühnenkomponist. Das Nationaltheater 2. Jg. 1930.
Harich W., E. T. A. Hoffmann, 2 Bde. 1920.

Die Berliner Calderón-Aufführungen

Brachvogel A., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin, 2 Bde. Berlin 1877 bis 1878.
Genée R., Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin, Berlin 1886.
Martersteig M., Pius Alexander Wolff, ein biographischer Beitrag, Leipzig 1879.
Schäffer-Hartmann H., Die Königlichen Theater in Berlin, Berlin 1886.

Schreyvogels Wiener Calderón-Aufführungen

Gesammelte Schriften von Thomas und Carl August West, 1. u. 2. Bd. Braunschweig 1829.
Josef Schreyvogels Tagebücher 1810 bis 1823. Herausgegeben v. Karl Glossy, Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte 2. u. 3. Bd. Berlin 1903.
Laube H., Das Burgtheater, Leipzig 1868.

Klingemanns Braunschweiger Calderón-Aufführungen

Klingemann August, Kunst und Natur; Blätter aus meinem Reisetagebuch, 3 Bde. 1819, 1821, 1828.
Allgemeiner deutscher Theateralmanach für das Jahre 1822. Herausgegeben von A. Klingemann, Braunschweig 1822.
Kopp Heinrich, Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig. Theatergeschichtliche Forschungen, 17. Bd. Hamburg 1901.

Immermanns Düsseldorfer Calderón-Aufführungen

Immermanns Werke, mit Einleitungen von Robert Boxberger, Berlin o. J. 9., 19. und 20. Teil.
Theaterbriefe von K. L. Immermann. Herausgegeben von Gustav zu Putlitz. Berlin 1851.
Fellner Richard, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888.
Maync Harry, K. L. Immermann, 1921.
Niessen C., Deutsches Theater und Immermanns Vermächtnis, Emsdetten 1941.
Grabbe Chr. D., Sämtliche Werke. Herausgegeben von E. Grisebach, Berlin 1902.

STILEPOCHEN DES HOLLÄNDISCHEN THEATERS IM 19. JAHRHUNDERT

Von Hans de Leeuwe (Utrecht)

Der Verfasser möchte die hier folgende Skizzierung der holländischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts nicht nur als Mitteilung von verhältnismäßig unbekanntem Tatsachenmaterial verstanden wissen, sondern auch als einen Versuch, die Selbständigkeit der Theaterwissenschaft an einem historischen Objekt zu erproben. Im Laufe der Darstellung soll die Problematik der Methode möglichst zur Diskussion gestellt werden.

Das Symbol des holländischen Theaters ist noch immer der Thespiskarren: der Schauspieler ist ein reisender Mime, der sich mit andern zu Gesellschaften zusammenschließt, die ihren Sitz meistens in Amsterdam haben. Die Einschränkung auf die Amsterdamer Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts erscheint daher als erlaubt, wenn man sich allerdings vergegenwärtigt, daß Rotterdam in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine selbständige Rolle gespielt hat. Den Haag tritt erst kurz vor dem ersten Weltkrieg als Theaterstadt in Erscheinung, wenn es auch vorher schon zeitweilig eine eigene Truppe besessen hat. Die andern Städte wie Utrecht, Arnheim und Groningen haben als Stilzentren im 19. Jahrhundert keine Bedeutung, es sei denn, daß sie über lange Strecken nur die Stücke akzeptierten, die einem provinziellen Wohlanständigkeitsbegriff entsprachen.

Aber was heißt denn nun eigentlich „Jahrhundert"? Etwa die Zeit zwischen 1800 und 1900? Nun, die Kulturgeschichte pflegt sich nicht an Jahreszahlen zu stören, die durch zehn teilbar sind. Der Begriff „Jahrhundert" läßt sich denn auch nur halten, wenn wir ihm einen abstrakt-symbolischen Charakter zuerkennen. Auf Grund unserer heutigen Kenntnis könnte man also das 19. Jahrhundert mit der Französischen Revolution von 1789 beginnen und beim Anfang des ersten Weltkrieges 1914 enden lassen. Dem Theaterhistoriker obliegt die Pflicht, innerhalb dieser Grenzen wieder diejenigen Marksteine zu suchen, die das Gebiet seines Spezialinteresses näher bestimmen. Dies sollten immanente Faktoren sein, wie z. B. die Betriebsform des Theaters. Der Übergang etwa vom Privattheater zum Stadttheater könnte einen derartigen Einschnitt bilden, aber auch eine technische Neuerung wie der salon fermé, die Gasbeleuchtung oder der Rundhorizont. Vielleicht läge eine Periodisierung nach dem Hauptobjekt unserer Wissenschaft, dem Schauspieler, mehr auf der Hand. Möglicherweise ließe sich eine Geschichte nach den Geburts- und Sterbedaten

einzelner großer Darsteller oder Bühnenleiter einteilen, besser vielleicht nach der Zeit ihrer Tätigkeit am Theater. Auch könnte man die Chronologie der Generationen zum Ordnungsprinzip erheben. Eine andere Möglichkeit wäre die Periodisierung nach der Art und der Reaktion des Publikums, das das Theater besucht, die Wahl der Stücke mitbestimmt und die Spielweise beeinflußt. Höchstes Ideal wäre aber vielleicht die Bestimmung und Gruppierung nach dem Darstellungsstil. Immer aber sollte man sich mit kritischer Vorsicht der bereits eingebürgerten Wertungsbegriffe wie „Blüte" und „Verfall" bedienen, jedenfalls solange noch nicht genügend Einzelforschungen vorliegen.

Wollte man die Geschichte eines Hauses beschreiben, so müßte man im Falle der Amsterdamer Stadtschauburg mit dem Eröffnungsjahr 1772 anfangen und mit dem Brande des Jahres 1890 aufhören. Als Einschnitt käme nur der Umbau von 1874 in Betracht. Daß man dabei noch ein Viertel des 18. Jahrhunderts hinzunähme, wäre bei der von uns verfolgten Absicht zu verschmerzen, aber: trägt der Brand eines Theaters nicht einen zu großen Zufallscharakter, um als stilistischer Wendepunkt gelten zu können? Obwohl zugegeben werden muß, daß in diesem Falle der ganze, teilweise noch aus dem 18. Jahrhundert stammende und noch immer gebrauchte Fundus ein Opfer der Flammen wurde, womit also sehr durchgreifend einer Epoche, wenigstens im Hinblick auf die Ausstattung, der Garaus gemacht wurde.

Besser könnte man vielleicht von einem andern Prinzip ausgehen: der Betriebsform und der Gründung von Schauspielergesellschaften, falls die so erhaltene Periodisierung auch durch andere Erwägungen gestützt und bestätigt wird. So ergeben sich im Augenblick drei Epochen des Amsterdamer Theaters im 19. Jahrhundert. Die erste erstreckt sich von 1795 bis 1840, die zweite von 1840 bis 1875 und die dritte von 1875 bis 1910. Dabei sind wohl die beiden ersten für uns etwas greifbarer als die letzte, da gegen Ende des Jahrhunderts zahlreiche divergierende Strömungen auftauchen.

Das Jahr 1795 läßt sich gerade deshalb als Neubeginn betrachten, da nunmehr mit einer anderthalb Jahrhunderte alten Tradition gebrochen wird. Bis dahin wurde die Schauburg von den Regenten des Altmännerheims und des Bürgerwaisenhauses als eine Art Wohlfahrtsinstitut geleitet. Jetzt ist es die Stadt selbst, die die Zügel in die Hand nimmt und ihr Theater als Gewinn- und Verlustobjekt betreibt. Zwar weisen die nun folgenden Jahrzehnte hin und wieder Änderungen auf: die Schauburg wird zum Staats- und Königlichen Hoftheater, ja sie wird sogar ein Jahrzehnt an Schauspieler verpachtet, aber der Grundsatz der eigenen Regie hält sich doch bis 1840. Dies scheint ganz dem fortschrittlichen Charakter der Französischen Revolution und der Batavischen Republik zu entsprechen, und deshalb wäre das Jahr 1795 möglicherweise als Markstein in der Geschichte des Amsterdamer Theaters aufzufassen.

Es kommt aber etwas Wesentliches hinzu. Im selben Jahr hält eine neue Truppe junger Schauspieler ihren Einzug in die Schauburg, nachdem einige ältere prominente Darsteller unzufrieden fortgegangen sind. Doch schon im nächsten Jahr kehren sie zurück, so daß in der neugebildeten Gesellschaft eine

Synthese erreicht zu werden scheint zwischen der heroischen Pathetik eines Jan Punt (1711–1779) und dem Natürlichkeitsstreben eines Marten Corver (1727–1794). Das Repertoire brachte sowohl die klassizistische Tragödie (Racine, du Belloy u. a.), das vaterländische historische Trauerspiel, sowie das moderne bürgerliche Schauspiel (Iffland und Kotzebue), ergänzt mit Lustspielen, Possen und in steigendem Maß mit glänzend ausgestatteten Balletten.

Hier ist nun der Ort, auf die Traditionsgebundenheit der Amsterdamer Bühne in jener ersten Epoche einzugehen. Die Schauburg war ein Barocktheater, die Bühne gehorchte den Gesetzen der Perspektivitätslehre. Sie war in maximal sieben Längsstreifen eingeteilt, die nach französischem Vorgang „plans" hießen. Dem ersten „plan" entsprach der Vordergrund. Dieser war nur den Darstellern der Hauptrollen eingeräumt, weniger vornehme Gestalten mußten sich mit dem zweiten oder dritten begnügen. Noch heute haben sich diese Begriffe als Rangbezeichnungen erhalten.

Die hieraus erhellende stark durchgeführte Standardisierung geht ebenso deutlich aus den festen Bühnenbildern hervor. Man hatte z. B. eine italienische Straße und ein Bürgerviertel, einen antiken und einen modernen Hofsaal, einen Wald, einen Garten, eine Kapelle usw., die von ersten Meistern gemalt waren und nun in allen möglichen Stücken bei entsprechenden Szenenvorschriften ihren Dienst taten.

Will man dies positiv bewerten, so muß man das Zusammenstimmen von Bühnenbild, Ausstattung und Spielplan rühmen; ein negatives Urteil jedoch wird auf den Mangel an Individualisierung und die Gefahr der Erstarrung hinweisen. Aus diesem standardisierten Theater spricht eine Vorliebe für das Idealtypische, ein sehr bemerkenswertes Verhältnis zur Wirklichkeit, in dem das Eigene und Wandelbare über sich selbst zum Allgemeinen und Unwandelbaren hinausgehoben wird. Man wollte die Natur nicht abbilden, wie sie schien, sondern wie sie sein sollte.

Diese Bemerkung findet sich in einem der sonderbarsten Bücher, die die holländische Theatergeschichte kennt: „Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek", zu deutsch: „Theoretische Unterrichtsstunden über Gebärdensprache und Gesichtsausdruck", erschienen 1827. Der Verfasser ist ein Schauspieler, Johannes Jelgerhuis (1770–1836), der zugleich Maler, Zeichner und Kupferstecher war. Bilder und Text ergänzen sich aufs glücklichste, so daß ein Studium dieses Werkes weitgehende Kenntnis des Darstellungsstils im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert vermitteln kann.

Jelgerhuis behandelt z. B. die, wie er sagt, auf der Bühne so oft vorkommende Attitüde, sich verzweifelt auf einen Tisch niederzuwerfen. Zunächst zeichnet er einen Darsteller, der vollkommen falsch handelt, da er gegen alle Regeln der guten Haltung (holländisch „welstand") verstößt. Es genügt nicht, sagt Jelgerhuis, sich einfach voller Gefühl hinzuwerfen. Die Position der Arme und Beine ist und bleibt schlecht, auch wenn man Korrekturen anbringt. Denn der abgebildete Schauspieler sitzt breitbeinig auf dem Stuhl und verbirgt den Kopf in den langausgestreckt auf dem Tisch liegenden Armen. Das Ideal hat Jelger-

huis links daneben gezeichnet. Welche Grazie, ruft er bewundernd aus, welcher Kontrast! Der Schauspieler sitzt wieder mit gespreizten Beinen auf dem Stuhl, aber diesmal ist das linke Knie gestreckt, das rechte gebogen. Den Kopf stützt er in die aufgestemmte rechte Hand, wobei nur der Mund ganz sichtbar wird, Nase und linkes Auge kaum, und, indem die linke Hand lose über den rechten Schenkel herabhängt, macht die ganze Haltung — wir zitieren — „den wahren Eindruck der Mut- und Ratlosigkeit". Der „Wohlstand" soll das Nonplusultra in der Theorie und Praxis des Schauspielers sein. Nur durch Beobachtung dieses Prinzips kann seine Darstellung einer Rolle je den Namen „schön" erwerben.

So Jelgerhuis, und schon aus diesem einen Beispiel ersieht man das Abstrahierende und Statische, das Würdevolle, Beherrschte, Erhabene und Stilisierte der Richtung. Die Bewegungen werden weiterhin als eine rasche Abfolge der Haltungen oder als eine Aneinanderreihung von dauernd malerischen Positionen definiert. Innerhalb der einzelnen Haltungen ist der Kontrast das eigentlich bewegende Moment. Auch hier sei ein Beispiel herausgegriffen.

Der Schauspiellehrer hat soeben seinen Kollegen Andries Snoek (1766—1829) als Achill aufs Reißbrett geworfen und weist seine Schüler nun auf folgende Kontraste hin. Nichts liegt in einer Linie. Der Kopf kontrastiert mit dem Hals. Beide Arme bilden Gegensätze (sowohl jeder für sich wie auch noch Unter- und Oberarm). Die Hände ihrerseits sind wieder den Armen entgegengesetzt. Der Rumpf biegt sich voller Schwung und Eleganz. Schenkel und Beine kontrastieren mit dem Rumpf, aber gleichzeitig auch untereinander. Der Hauptschwerpunkt ruht allein auf dem rechten Fuß. Und der Meister folgert: „Diese Haltung ist schön zu nennen."

Für die Anwendung dieser piktural-plastischen Ausdrucksmöglichkeiten gilt nun die psychologische Regel, daß alles, was groß, gut und edel ist, mit der rechten Hand betont wird, und alles Verächtliche und Abscheuerregende mit der linken. So entsteht eine abwechselnde Bewegung der rechten und linken Körperhälfte, „damit" — wie Jelgerhuis wieder und wieder betont — „Grazie und gute Haltung sichtbar werden".

Die malerische Herkunft dieser Gebärdenlehre ist klar, Jelgerhuis beruft sich denn auch ausdrücklich auf Carel van Mander und Gérard de Lairesse — nur wird es dem heutigen Theaterbesucher schwer fallen, sich diese Verkörperlichung des Seelischen vorzustellen, da wir — an ein Mindestmaß der Bewegungen, vor allem der Arme, gewöhnt — unser theatralisches Erleben vorzugsweise in der Beseelung des Körpers erwarten.

Sagt Jelgerhuis' Lehrbuch viel über die Gestik und Mimik des Zeitalters aus, es teilt uns nichts mit über die Diktion. Trotzdem wissen wir auch hierüber einiges. Die Verse wurden weniger gesprochen als gesungen. Das Ende der Zeile erhielt mehr Nachdruck als der Anfang. Es gab bestimmte „Tonarten", und die Tonhöhe im Dialog regelte sich nach der gegenseitigen Stimmlage und deren möglichen Variationen. Offenbar wurde das Versgebilde mehr als ein lautliches Ganzes empfunden und weniger als Mitteilung eines Gedanklichen. Ein wohlklingendes Organ, eine geschulte Stimme waren Vorbedingung, um

als Schauspieler etwas zu erreichen. Diese Art der Deklamation, ein fast opernhafter Sprechgesang, ist unter dem Namen des „holländischen Heldentons" in die Theatergeschichte eingegangen.

Nach all dem fragt man sich, ob denn auf der Bühne der Eindruck einer irgendwie gearteten Wirklichkeit erzielt wurde. Dem war tatsächlich so. Man höre, was ein großer Schauspieler der nächsten Epoche, Louis Jacques Veltman, über unsern Kronzeugen sagt, den er als Jüngling noch spielen sah.

„Jelgerhuis", so schreibt er, „war ein Darsteller, der einem die Illusion der Wirklichkeit gab." Dann schildert er seine Eindrücke aus dem historischen Trauerspiel „Ines de Castro" (1793) von Rhijnvis Feith (1753—1824). „Ich sah ihn sich Ines nähern. Ich sah seine Hand nach dem Dolch unterm Mantel suchen. Das Blut gerann mir in den Adern, denn ich las in seinen Augen den Mord, in seinem verzerrten Antlitz sah ich das Verbrechen. Und als er sie erstach, duckte ich mich angstvoll unter die Bank. Ja, das besaß Jelgerhuis, er riß einen mit! Ohne zu reden, wußte er zu zeigen, was er vorhatte." Mit anderen Worten: der Darstellungsstil strebte nach vollkommener Klarheit, er ließ den Zuschauern nichts zu raten oder zu ahnen übrig.

Trotz der gebotenen Beschränkung sei noch wenigstens der Name einer Schauspielerin erwähnt: Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762—1827) — nicht nur wegen des tiefen Eindrucks, den sie ihren Zeitgenossen machte, sondern auch, um an ihrem Beispiel auf noch eine andere Standardisierungstendenz der Zeit hinzuweisen, auf die des Rollenfachs. Als „zarte Rolle" fing die Wattier ihre Laufbahn an (wir würden heute etwa „Naive" oder „Naiv-Sentimentale" sagen — die Facheinteilungen gelten ja heute trotz aller berechtigten Bedenken mehr oder weniger noch). Dann entwickelte sie sich zur „ersten jungen Rolle", zur „jeune première", zur „ersten Liebhaberin", um als „mère noble", als „Heldenmutter" zu enden. Ihren Wirkungskreis fand sie vor allem in der französischen Alexandrinertragödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mimik, Gestik und Diktion traten zu unvergleichlicher Einheit zusammen, und das sonst recht laute Publikum geriet ganz in ihren Bann. Ihre Karriere verlief glänzend, sie gastierte neben Talma in Paris, trat vor Napoleon auf, der sie sehr schätzte, sie erhielt einen Ehrensold vom Théâtre Français und von dem niederländischen König Wilhelm I. Trotzdem gab es in späteren Jahren Leute, die bei ihrem Auftreten riefen: „Das alte Weib wollen wir nicht mehr sehen!" Und sie verlangten das Eintrittsgeld zurück.

Diese Ungehörigkeit stellt den Historiker vor zwei Fragen. War diese Frau damals wirklich schon zu alt? Haben wir es also mit der persönlichen Tragik der alternden Schauspielerin zu tun? Oder spricht aus dieser frechen Bemerkung eine neue Zeit, ein neues Lebensgefühl, eine neue Generation? Tatsache ist, daß Frau Wattier 1815 im Alter von 53 Jahren von der Bühne Abschied nahm, wie es hieß, um nicht länger vor leeren Stühlen und Bänken zu spielen. Die Folgerung, daß das Interesse für die von ihr getragene Gattung der Tragödie im Schwinden begriffen war, drängt sich einem auf. Das bürgerliche Schau- und Lustspiel mit seiner modernen Wirklichkeitsdarstellung eroberte

sich seinen Platz, das Räuberdrama und das Ballett befriedigten die Sehnsucht nach dem Niegesehenen. Aber warum hatte die klassizistische Tragödie um 1800 geblüht und adäquate Darsteller gefunden? War sie nicht schon damals antiquiert oder war sie gerade noch einmal Ausdruck der Sehnsucht nach jener Einheit, nach jenem einheitlichen Weltbild, das in den Wirren der Französischen Revolution endgültig verloren gegangen war? Und so hätte die Generation, die in den Befreiungskriegen groß geworden ist, keinen Zugang mehr zu der Welt des Erhabenen und Maßvollen gehabt.

Nach 1815 wurde die Schauburg mehr und mehr zur Unterhaltungsbühne, und als Andries Snoek 1829 gestorben war, verbot die Stadt schlankweg alle Aufführungen von Tragödien. Denn der Betrieb wies ein zu großes Defizit auf und die Stadtverwaltung wollte ein positives Saldo sehen. Langsam aber sicher geht eine Epoche zu Ende. Die letzten Säulen des Ensembles, Jelgerhuis und Majofski, sterben beide 1836, und vier Jahre später zieht die Stadt den Schlußstrich: sie gibt die Verwaltung aus der Hand.

Vielleicht ließe sich dieses Jahr 1840 als Abschluß jener ersten Epoche bezeichnen, für die es nun einen Namen zu finden gilt, der sie in ihrer Totalität umfaßt. Nennen wir sie klassizistisch, so beziehen wir uns auf die Kunst- und Literaturgeschichte. Dies liegt scheinbar auf der Hand, da damit der internationale Zusammenhang der Künste aufs schönste aufgezeigt würde. Aber man sollte doch schon rein um der Methodik willen zunächst lieber nach einem immanenten Terminus suchen. So könnten wir von der Zeit der Snoek, Wattier und Jelgerhuis reden oder von der Jelgerhuiszeit allein, da er sich als der entscheidende Dokumentator erweist, oder auch von der Epoche der Generation, die zwischen 1760 und 1770 geboren ist. Aber dann fehlt eben ein Ausdruck, der sich auf den Darstellungsstil bezieht. Nun ist eine in den Erläuterungen des Jelgerhuis an prägnanter Stelle immer wiederkehrende Wertbezeichnung das Wort „schön" (holländisch „fraai"). Wäre auf Grund dessen jene erste Epoche nicht als „Zeit des schönen Spiels" zu umschreiben? Die schöne Haltung, die schöne Stimme überwog auch bei der Darstellung des Charakteristischen. Aber Worte werden erst zu Begriffen, wenn man sie mit den nötigen Assoziationen erfüllt; deshalb sei die hier versuchte Benennung zur Diskussion gestellt.

Sieben Theaterleute erhielten im Jahre 1841 die Leitung der Stadtschauburg; sie konnten frei über das Haus und dessen Fundus verfügen und sie bekamen außerdem eine Subvention von 25.000 Gulden, wovon jedoch 15.000 Gulden wegen Instandhaltungskosten in die Stadtkasse zurückflossen. Wenn wir diese Änderung der Betriebsform und das Auftreten jüngerer Kräfte als Markstein ansehen dürfen, so beginnt nun die Epoche, welche gewisse Zeitgenossen — und in ihrer Spur die Historiker — als eine Zeit des Verfalls bezeichnen, als das Chaos der Komödianten. Es gilt jedoch nicht, zu verurteilen, sondern zu verstehen. Unsere Auffassung von dieser Periode muß anders, muß milder werden, wenn wir wissen, für wen Theater gespielt wurde. Die gebildeten Schichten blieben fern, es kamen die kleinen Gewerbetreibenden mit ihren Frauen, die Dienstboten, die Arbeiter und jene Leute, die am Rande der Ge-

sellschaft lebten. Sie bestimmten durch ihre Anwesenheit das Programm. Sie fragten nicht nach Verfeinerung und Läuterung, nicht nach vertiefter Erkenntnis. Sie wünschten Unterhaltung, Sensation und Gefühl, sie wollten aus ihrer Enge und Dumpfheit herausgehoben werden. Sie wollten ein paar Stunden mehr sein als das, was sie waren: Könige und Herzöge, geharnischte Ritter, verfolgte und gerettete Gräfinnen. Sie sehnten sich nach Klarheit auf moralischer Ebene, wo schwarz eben schwarz und weiß wirklich weiß war. Aus tiefstem Herzen wollten sie Gemeinheit und Hinterlist hassen und ihrer Entrüstung Luft machen.

Diesen Forderungen entsprach eine Gattung, die wir heute geringschätzig als Schauerdrama bezeichnen, eine phantastische, oft unlogische und unpsychologische Handlung mit scharf umrissenen Typen — unwahrhaftig, aber reich an großen Rollen. Schon die Titel dieser meist aus Frankreich importierten Stücke lassen ahnen, was hier gemeint wurde: Marie Jeanne oder die Frau aus der Volksklasse; der Schiffbruch der Medusa (mit Perspektive auf das Floß, wie es in den Ankündigungen der Zeit heißt); Arthur oder sechzehn Jahre später; Richard Moor oder eine Stunde zu spät; Lazaro der Hirt oder Verbrechen und Rache; Ben Leil, der Sohn der Nacht; der Matrose oder der Teufelsfelsen auf der Insel Martinique.

Wie in dieser Epoche gespielt wurde, beschreibt mit bewußt-kritischer Absicht ein im Ausland unbekannter und in seiner Heimat fast vergessener Schriftsteller der Zeit, Jan Jacob Cremer (1827—1880). In seinem 1874 erschienenen Roman „Schauspieler" schildert er einen Theaterabend im Jahre 1846, an dem von einer reisenden Gesellschaft in einer Provinzialhauptstadt das Drama „Ein Frauenherz oder die Erbin der Maulonières" aufgeführt wird. Verstehen wir den Verfasser recht, so kennzeichnet sich das Spiel durch folgende Eigenschaften.

Die Mimik ist übergangslos und kontrastreich. Haltungen und Bewegungen sind eckig und heftig. Die Gebärden dienen in erster Linie der Illustration des Gesprochenen. Gewisse Textstellen werden laut akzentuiert, ob dies nun dem Handlungszusammenhang entspricht oder nicht, denn der Gefühlsausbruch ist wichtiger als die Wahrscheinlichkeit. Die Diktion ist schwer und nachdrücklich, die Betonung willkürlich. Die Schauspieler richten sich vorzugsweise ans Publikum, wobei sie oft bis an die Rampe treten. Dies Publikum legt keinen Wert auf ungestörten Ablauf, sondern gibt Zustimmung oder Ablehnung sofort kund, und es verübelt dem Darsteller nicht, wenn er zur Entgegennahme eines Sonderbeifalls aus der Rolle fällt. Es nimmt keinen Anstoß an der primitiven Besetzung der Nebenrollen und kehrt sich nicht daran, daß auf der Bühne kein gepflegtes Niederländisch gesprochen wird. Die Illusion der Erhabenheit und Vornehmheit wird durch unholländische Wendungen nicht herabgesetzt, sondern erhöht.

Ein einziges Beispiel möge genügen. Es handelt sich um eine Szene zwischen der Marquise von Maulonière und ihrem Gutsverwalter Dévot. „Oh, konntet Ihr zweifeln, daß ohne die Vollbringung meines Wunsches dies Herz genesen

würde?" antwortet die Marquise und drückt die Hand unter den linken Busen. „Eugenie! Auf ewig die meine!" schreit der Gutsverwalter, während er, den Kopf zurückwerfend, den rechten Arm um ihre Schulter legen will: „Ja, an mein brennendes Herz, auf ewig die meine!" Bei diesen, mit ohrzerreißender Begeisterung ausgestoßenen Worten erhebt Dévot sich auf die Spitze seines rechten Stiefels und drückt die Hand auf den Magen.

Wie das Publikum zu jener Zeit aussah, berichtet uns der volkstümliche Erzähler Justus van Maurik (1846—1904). Auf dem Schillingsplatz, der erst 30, später 35 Cent kostete und amtlich zweite Galerie hieß, saßen Gänsepflücker, Marinesoldaten, Fischweiber, Seeleute, Maurer, Prostituierte usw. Es herrschte meist großer Betrieb und man konnte sich „Dränger" mieten, die einen die Treppe hinaufschoben. War man einmal oben, so weilte man in der Gesellschaft von Frauen, die ihre Kinder mitgebracht hatten, und von Männern, die seelenruhig ihr Bier tranken. Dies Publikum nahm leidenschaftlich an den Vorgängen auf der Bühne teil und rief dem Schurken im Stück laute Verwünschungen zu, ja bedrohte ihn nach Ende der Vorstellung mit einer Tracht Prügel.

Ein derartiger Schurkenspieler war Louis Jacques Veltman (1817—1907). Er ist für uns zur Legende geworden. Man stellt sich ihn als grimassierenden, lauernden und schleichenden Charakter vor, aber so war er nicht immer. Zwar liebten und haßten ihn die Leute abgöttisch als Verräter, aber sein Talent war wandlungsfähig. Auch verließ er sich nie auf die Inspiration. Als er einmal Karl den Großen gespielt hatte, fragte man sich erstaunt: „War das der traditionelle Verräter? Wo war der Verräterton geblieben?" Veltman war eben eine Persönlichkeit, einer von denen, die eine Epoche bestimmen und über sie hinauswachsen. Sogar die Jüngsten der folgenden Zuschauergeneration beugten sich bei aller Distanzierung vor seinem Talent.

Das Streben nach Harmonie, Anmut, Ordnung und Beherrschung aus der Zeit des schönen Spiels hatte den Tendenzen zu heftigen Gegensätzen, gespielter Vornehmheit und Schablonisierung Platz gemacht. Aus diesen Gründen ließe sich erwägen, die zweite Epoche des 19. Jahrhunderts als „Zeit des heftigen Spiels" zu bezeichnen. Geben wir der schauspielerischen Persönlichkeit den Vorzug, so wäre die Benennung „Veltmanzeit" durchaus vertretbar. Obwohl Termini wie „theatralisch", „romantisch" oder "pseudoromantisch" sich vorzudrängen scheinen, sollte man sie — verbraucht, abgeblaßt und mehrdeutig wie sie sind — eine Weile ruhen lassen.

Kennzeichnend und mitbestimmend für diese Epoche ist in Amsterdam dann noch die Existenz zahlreicher kleinerer Theater, wo beim Eintrittsgeld bereits ein Verzehr mitinbegriffen war. In diesen kleinen Sälen kamen Einheimische und Fremde auf ihre Kosten. Essend, trinkend und rauchend sahen sie da Melodramen und Lustspielchen mit Gesang und Tanz in bunter Folge. Hier bildeten sich die Schauspieler heran, die später zu den Größten des Fachs gehören sollten. Nur die patrizischen Familien besuchten derartige „Salons des Variétés" nicht. Für sie war das holländischsprechende Theater überhaupt kein

würdiger Unterhaltungsgegenstand mehr. In die Schauburg gingen sie nur, wenn dort französische Truppen gastierten.

Erst jetzt wäre eine Schauspielerin zu nennen, die in jener zweiten Epoche groß geworden ist: Maria Johanna Kleine-Gartman (1818—1885). Sie vertritt gleichsam den unaufhörlichen Ablauf der Geschichte. Sie bildet das Verbindungsglied dreier Zeitalter. Als Enkelin des Jelgerhuis hat sie an der Spielweise zu Anfang des Jahrhunderts teil — ihre eigene Tätigkeit fällt in die Mitte des Jahrhunderts, und als in den letzten drei Jahrzehnten ein neuer Geschmack neue Formen erforderte, war sie angewiesen und berufen, diese neuen Formen zu unterweisen. Im Jahre 1874 wurde sie an der eben errichteten Schauspielschule die erste Lehrerin, wo sie ihren Schülern den Kernbegriff ihres Spiels und ihrer Berufsauffassung einprägte: Würde. Als sie 67jährig ihre Abschiedstournee absolvierte, war sie die volkstümlichste Frau in den Niederlanden, als sie kurz danach starb, trauerte ganz Amsterdam.

Wo fängt nun die dritte Epoche an und wo endet sie? Um uns den homogenen Verlauf der Geschichte zu verdeutlichen, müssen wir ihn heterogen machen. Wir haben dies durch die Aufstellung einer Epoche des schönen und einer des heftigen Spiels versucht. Der Übergang zwischen beiden ist fließend, nicht nur natürlicherweise, sondern auch im Erleben der Zeitgenossen. Die dritte Epoche dagegen entwickelt sich aus bewußtem Widerstand.

Was wollte die neue Generation? Die Standardisierung sollte durchbrochen werden und die Individualisierung an ihre Stelle treten. Das Hauptziel hieß Bildung, Kultivierung. Wer dieses Ideal einmal als das Richtige erkannt hatte, konnte in dem Bestehenden nur den Verfall sehen, aus dem die zunächst Beteiligten, die Schauspieler, emporgehoben werden mußten. Kultivierung und Erhebung des individuellen und des Ensemblespiels, der Sprache, des Repertoires, und nicht zuletzt des Schauspielers als Mitglied der Gesellschaft.

Die meisten Darsteller besaßen nur eine dürftige Allgemeinbildung — daher erschien die Gründung einer Theaterschule erstes Erfordernis, einer Stätte, die ihnen zugleich die Volks- und Mittelschule ersetzen sollte. Mit den Schülern sollte nach erworbener Bühnenreife ein neues Ensemble gebildet werden, zu dem sich die Besten unter den Älteren gesellen konnten. Niemand sollte dem andern den Rang streitig machen, und jede Rolle, ob groß oder klein, sollte nach bestem Wissen und Können besetzt werden. Alle durften nur ein Ziel haben: einen Abend lang gepflegt Theater zu spielen. Auch sollte die Verbindung zwischen Theater und Literatur, die zu lange unterbrochen gewesen war, wieder aufgenommen werden. Die Dekoration, die bis dahin auf einem Kompromiß zwischen dem Kulissentheater und dem geschlossenen Bühnenbild beruht hatte, sollte sich zugunsten des letzteren entscheiden. Das Kostüm sollte den allgemein bekannten historischen Kenntnissen entsprechen. Die Schauspieler sollten sich einer dialektfreien Aussprache und einer salonfähigen Haltung befleißigen. Die tiefste Sehnsucht aber galt dem Mann, der alles wissen und können würde, dem großen intellektuellen Oberleiter, dem Regisseur.

Diese in Holland allmählich, schon seit den Fünfzigerjahren entwickelten

Reformgedanken deckten sich zum Teil mit den Ideen Georgs von Meiningen, dessen Hoftheater denn auch 1880 und 1888 hier längere Gastspiele absolvierte, die stark beachtet wurden und nicht ohne Einfluß blieben.

Wer erhob nun diese neuen Leitsätze zum Programm und wer verwirklichte sie? Es waren nicht die Schauspieler selbst, obwohl einzelne unter ihnen die Richtigkeit empfanden. Es waren vermögende, kunstliebende Bürger: Rechtsanwälte, Kaufleute, Makler, Bankdirektoren, Rentiers usw. Nur einer sei namentlich genannt: Hendrik Jan Schimmel (1825—1906), der Lyriker, Romanschriftsteller, Dramatiker, Bankier und Theaterleiter in einer Person war.

Diese Großbürger, die in einer Zeit des wirtschaftlichen Aufstiegs lebten, übten Theaterkritik, bildeten Ausschüsse, gründeten den noch heute bestehenden Niederländischen Theaterbund („Nederlands Toneelverbond"), sie stifteten die Amsterdamer Schauspielschule, sie gaben eine Zeitschrift heraus und leiteten das Ensemble, das unter dem Namen „Verein Niederländische Bühne" bekannt wurde und im Jahre 1882 von König Wilhelm III. das Prädikat einer Königlichen Vereinigung erhielt („Koninklijke Vereniging: Het Nederlands Toneel"). Hier, in diesem Ensemble, wurde unter großen finanziellen Opfern versucht, die Ideale in die Tat umzusetzen. Man baute vorsichtig und unter häufigen, aber unvermeidlichen Rückfällen einen Spielplan mit dem modernen französischen Gesellschaftsstück (Dumas, Sardou usw.) und mit dem zeitgemäßen deutschen Lustspiel (Benedix, L'Arronge usw.) auf, um sich allmählich dem höchsten Ziel zu nähern: Shakespeare. Zwei Schauspielernamen dürfen an dieser Stelle nicht fehlen: Louis Bouwmeester (1842—1925) und seine Schwester Theodora Mann-Bouwmeester (1850—1939). Es waren Theaterkinder, die sich in den bereits erwähnten kleineren ‚Salons' geschult hatten und nun von dem liberalistischen Publikum entdeckt wurden. Während die Schwester den großen leidenden Frauengestalten der Demimonde Beseelung verlieh, wurde der Bruder in schärfster Charakteristik der Anwalt der Entrechteten. Als Shylock, den er als den unterdrückten, leidenschaftlich auf seinem Recht beharrenden tragischen Juden zeichnete, errang er auch in London, Paris, Berlin und Wien Erfolge.

So kehrte allmählich ein gebildetes Publikum in die Schauburg zurück, und auch der Schauspieler, der ehedem gleichsam einer Kaste angehört hatte, wurde ein angesehenes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft. Durch den Opferwillen von einzelnen waren alle Vorsichtsmaßnahmen getroffen, um die im holländischen Theaterleben so häufig auftretenden Bankrotte wenigstens in dieser Truppe zu verhüten, dem Schauspieler ein ausreichendes Einkommen sowie einen sorglosen Lebensabend zu sichern. Die Stadt Amsterdam, die in den Siebzigerjahren nach einer gewissen äußerlichen Verschönerung des Hauses die Haltung einer hartherzigen Unternehmerin angenommen hatte, überließ die Sache schließlich der Privatinitiative.

All diese Bestrebungen fallen in die Zeit um 1875, so daß wir hier nicht ohne Berechtigung die zweite Epoche enden und die dritte anfangen lassen können. Als Kennzeichnung wäre vorderhand der Name „Zeit des kultivierten

Spiels" vorzuschlagen. Wo dieses Zeitalter jedoch aufhört, läßt sich nicht so einfach bestimmen. Die rasch zunehmende Differenzierung und das Nebeneinanderstehen verschiedenartiger Richtungen erschweren die chronologisch-stilistische Gruppierung.

Der Bildungs- und Kultivierungsgedanke der Königlichen Bühnenvereinigung hatte eine Grenze: die Institutionen und Auffassungen des dritten Standes waren heilig. Wer die problematisch gewordene Basis dieses Standes erkennen und auf der Bühne dargestellt sehen wollte, durfte nicht in die Stadtschauburg gehen, gewiß nicht in das neue Haus von 1894, das den Geist der Vornehmheit und des selbstbewußten Reichtums atmete.

Aber was in der Politik Sozialismus hieß, verlangte auch nach entsprechendem Ausdruck auf dem Theater. So mußte im Jahre 1893 als Pendant der Berliner „Freien Bühne" und des Pariser „Théâtre libre" das Ensemble „Niederländischer Theaterverein" entstehen (Gründer Louis Henri Chrispijn, 1854—1926), das mit Werken von Ibsen, Björnson, Hauptmann, Maeterlinck und Heijermans ein revolutionäres Repertoire brachte. Der Darstellungsstil entwickelte sich zu größerer Schlichtheit und Wirklichkeitstreue, ein Streben, das interessanterweise in Amsterdam zunächst keine Heimstätte gefunden hatte.

In Rotterdam war der Regisseur Antoine Jean Legras (1838—1899) in den Siebzigerjahren der erste gewesen, der mit dem Rücken zum Publikum spielen ließ, für stilgemäße, einheitliche Ausstattung eintrat und das Ensemble pflegte. Sein Kompagnon, Jacob Marinus Haspels (1829—1898) war einer der holländischen Ibsenpioniere. War für diesen frühen Stilwandel das wirklichkeitszugewandte, kleine, aber treue Publikum der aufstrebenden Hafenstadt verantwortlich, das sich auch auf der Bühne kein X für ein U vormachen ließ? Zu Anfang der Neunzigerjahre pflegte dort Jan C. de Vos (1855—1931) das moderne Kammerspiel und gab jüngeren holländischen Dramatikern eine Chance. Das holländische Theaterstück war und blieb übrigens bis heute das Sorgenkind des holländischen Theaters.

Aus Rotterdam kam nun auch die einprägsamste Vertreterin einer vereinfachten Spielweise, eines Stils, der Zwischentöne kannte: Esther de Boer-van Rijk (1853—1937), die, erst nach ihrem vierzigsten Jahr zum Ruhm gekommen, die ältlichen, verbitterten und vom Leben gezausten Frauen spielte. Sie war die Hauptinterpretin der Dramen von Herman Heijermans (1864—1924), dem einzigen niederländischen Bühnenautor, der sich Weltgeltung zu verschaffen wußte. Ihre Glanzrolle war die Fischerswitwe Kniertje in der „Hoffnung auf Segen" (Uraufführung 24. Dezember 1900).

Ob man mit der Gründung dieser neuen Gesellschaft, eben der „Nederlandse Toneelvereniging", einen Schlußstrich unter die dritte Epoche ziehen soll, ist ebenso erwägenswert wie fraglich, da das Königliche Ensemble ja länger als vierzig Jahre bestehen blieb. Aber daß das Jahr 1893 ein bedeutender stilistischer Einschnitt ist, steht fest. Aus den Dokumenten dieser Jahre, als Antoine, Lugné-Poë, Sarah Bernhardt und die Duse hier gastierten, geht deutlich hervor, daß die Zeitgenossen das starke Gefühl hatten, sich in einer Krise zu befinden.

Diese neue Strömung ließe sich natürlich mit den Namen „realistisch" oder „naturalistisch" bezeichnen, aber aus methodischen Gründen wäre auch hier eine immanente Benennung in Vorschlag zu bringen, etwa: „Zeit des schlichten Spiels."

Nach noch nicht zwei Jahrzehnten trat jedoch eine neue Generation auf den Plan. Zwei Schauspieler, die rasch zu Antipoden werden sollten, veranstalteten im Jahre 1907 in dem Heidedörfchen Laren bei Hilversum Sommerfestspiele, bei denen sie zwei mittelniederländische Schauspiele zur Aufführung brachten: „Elckerlyc" (das deutsche Jedermann) und „Lanseloet" (das französische Lancelot). Beide gründeten im nächsten Jahr eigene Gesellschaften, und da ihre Wege getrennt blieben, besprechen wir sie gesondert.

Der eine war der Kaufmannssohn Willem Royaards (1867—1929), der erste und einzige holländische Schauspieler, dem später die Würde eines Dr. phil. h. c. verliehen wurde. In seinem Spiel, in seiner Regie feierte das Festliche im Theater seine Auferstehung. Er spielte Theater um des Theaters willen. Die Tendenz als Mittel zur Erkenntnis einer gesellschaftlichen Wahrheit fiel weg, das dramatische Kunstwerk wurde wieder zum Mittel ästhetischer Ergriffenheit. Die Bühne war ihm ein Tempel der Schönheit. Das Versdrama wurde neu entdeckt, in erster Linie die Werke des Barockdichters Joost van den Vondel (1587—1679). Das Wort des Dichters erfuhr neue Würdigung. Das Repertoire war unbegrenzt, es reichte von Ödipus bis zu Faust, von Shakespeare bis zu Strindberg.

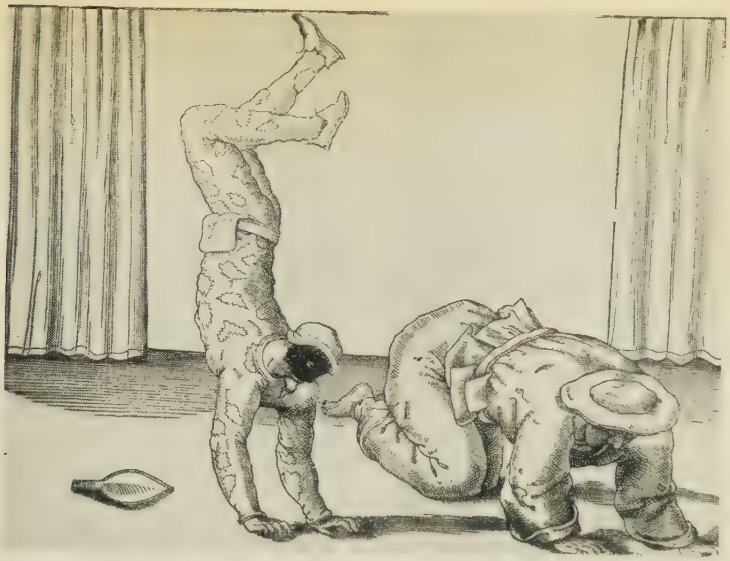
Gleichzeitig entwickelte nun der andere der beiden, der um ein Jahrzehnt jüngere Eduard Verkade (geb. 1878) — auch er kein Theaterkind — seine Pläne. Ihm war das Theater nicht Üppigkeit und Illusion, sondern Stätte des bewußt erlebten Symbols. Sein Ideal hieß Vergeistigung, und der Darstellungsstil sollte unplastisch, gleichsam abstrahierend sein, nicht drei-, sondern zweidimensional. Das von ihm gepflegte Repertoire erfaßte vor allem Shaw, Shakespeares Hamlet, Romeo, Lear und Macbeth. Es erscheint unbezweifelbar, daß der Verkadestil in die Zukunft wies, d. h. also in unsere Epoche, der man den Namen „Theater der Transparenz" geben möchte. Die wachsende Verwerfung der naturnachahmenden Illusionsmittel, die Sichtbarmachung der Konstruktion, die Enthüllung, die fortschreitende Reduktion der Gestik, Mimik und Diktion, wie wir sie heute vorzugsweise auf der Bühne erleben, finden ihre frühesten Wurzeln bei Eduard Verkade. Und so wäre es durchaus möglich, jene dritte Epoche mit dem Auftreten von Royaards und Verkade, mit dem Anbrechen eines festlichen und eines vergeistigten Stils enden zu lassen, d. h. also etwa um das Jahr 1910 — womit gleichzeitig ein Datum gesetzt wäre, das dem allgemeineuropäischen Kulturumbruch der Zeit entspräche.

Hier könnten diese Betrachtungen abgeschlossen werden, wenn nicht auf dem Gebiet des holländischen Theaters noch ein ganz eigenartiges Faktum erwähnt werden müßte, die Tradition, an jedem Neujahrstage seit nunmehr 319 Jahren die Barocktragödie „Gijsbreght van Aemstel' von Joost van den Vondel aufzuführen. Jedes Zeitalter hat vor dieser seltsamen Überlieferung zu bestehen.

Alle Elemente des Stücks werden im Laufe der Jahrhunderte abwechselnd und immer wieder aufs neue gedeutet: das Religiöse und National-Städtische, das Erhabene und Spektakuläre, das Schlichte und das Prächtige, das Dramatische und das Lyrische. Noch immer geht der Amsterdamer am 1. Januar in seine Stadtschauburg, neugierig zu erfahren, wie diesmal gespielt werden wird.

„Wie gespielt wird" — das ist auch das Hauptanliegen der Theaterwissenschaft. *Wie* wir dies erfahren, ist eine Frage der Methodik — *ob* wir es erfahren können, eine Frage der Geschichtstheorie. Beide hängen zusammen, aber eine Erörterung *dieses* Problems gehört nicht mehr in den Rahmen unserer Untersuchung hinein.

Bildtafel XII (Zu Bragaglia, Goldoni und die Commedia dell'arte)



Arlecchino-Szene aus einer in der Nationalbibliothek zu Stockholm befindlichen Handschrift

Scaramuz und Brighella vor dem Hintergrund des Palatino. Unbezeichneter Kupferstich des 18. Jahrhunderts

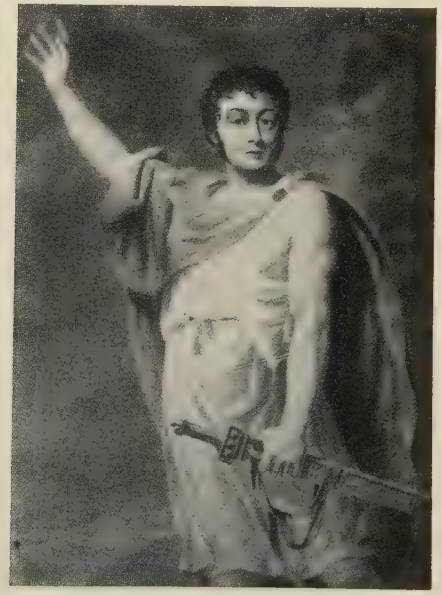
J. V. Petzoldt, Landsmann und Vorläufer Stranitzkys, auf dem Theater Kilian Brustfleck. Sein Theaterkostüm ist die bäuerliche Tracht

J. A. Stranitzky, gebürtig aus der Steiermark, auf dem Theater der Wienerische Hanswurst. Sein Theaterkostüm zeigt auf der Grundlage bäuerlicher Tracht Einflüsse des Harlekinkostüms

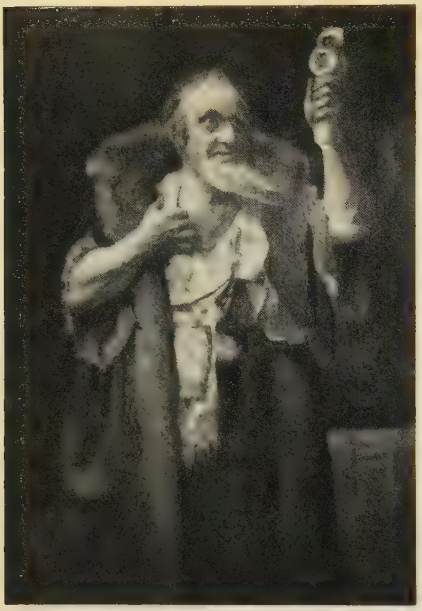
Süddeutscher Harlekin. Sein Theaterkostüm unterscheidet sich nicht von jenem des Arlecchino der Commedia dell'arte

1. „Attitüde der Mutlosigkeit — richtig und falsch." Stich von Johannes Jelgerhuis in seinem „Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek", Amsterdam 1827

2. Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762—1827) als Epicharis in Legouvés „Epicharis und Nero". Farbiger Stich von W. van Senus nach einem Gemälde von C. H. Hodges



3. Andries Snoek (1766—1829) als Orest in Voltaires gleichnamigem Stück. Farbiger Stich von W. van Senus nach einem Gemälde von C. H. Hodges



4. Louis Bouwmeester (1842—1925) als Shylock in Shakespeares „Kaufmann von Venedig". Gemälde von T. Lonkides

5. Esther de Boer-van Rijk (1853—1937) als Kniertje in Heyermans' „Hoffnung auf Segen". Gemälde von Eduard Frankfort

6. Willem Royaards (1867—1929) als Gijsbreght in Vondels „Gijsbreght van Aemstel". Fotografie

7. Eduard Verkade (geb. 1878) als Hamlet. Pastell von Anton van Welie

DAS PORTRÄT

ALFRED FREIHERR VON BERGER

Von Gisela v. Berger (Wien)

Wir haben Gisela von Berger, die Nichte Alfreds von Berger, eine feinfühlige Erzählerin und Lyrikerin, gebeten, aus ihren Erinnerungen ein Bild des Oheims zu entwerfen. Alfred von Berger (geb. 30. April 1853, gest. 24. August 1912) habilitierte sich 1885 an der Wiener Universität für Philosophie, unternahm im Jahr darauf eine Indienreise, wurde 1887 artistischer Sekretär am Burgtheater, verheiratete sich 1889 mit der großen Burgschauspielerin Stella Hohenfels, wurde 1894 zum außerordentlichen Professor für Ästhetik an der Wiener Universität berufen und hielt in dieser Eigenschaft auch dramaturgische Vorlesungen. 1899 ging er als Leiter des neugegründeten „Deutschen Schauspielhauses" nach Hamburg; 1910 holte man ihn als Burgtheaterdirektor nach Wien zurück. Unter seinen wissenschaftlichen Schriften haben besondere Bedeutung: Goethes Faust und die Grenzen der Naturerkenntnis (Polemik gegen Du Bois-Reymond), 1883; Raumanschauungen und formale Logik, 1886; Dramaturgische Vorträge, 1890; Studien und Kritiken, 1896; Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles (in: Aristoteles' Poetik, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz, 1897); Über Drama und Theater, 1900; Meine Hamburgische Dramaturgie, 1910. Seine Gesammelten Schriften (3 Bde.) geben A. Bettelheim und K. Glossy 1913 heraus. Zu den großen Erfolgen von Bergers Burgtheaterdirektion gehörten außer Grillparzer- und Calderon-Neuinszenierungen u. a. Maeterlincks „Monna Vanna", Schnitzlers „Der junge Medardus" und „Das weite Land", Stuckens „Lanval", Hebbels „Herodes und Mariamne" (mit Heine und Bleibtreu), Tolstojs „Der lebende Leichnam" (mit Treßler als Fedja), Adolf Pauls „Die Sprache der Vögel", Ernst Hardts „Gudrun" sowie Shaws „Cäsar und Cleopatra" (mit Heine und Iphigenie Buchmann).

Die Redaktion

Lieblinge des Lebens, nein, das sind sie alle nicht, die aus dem Hause Berger kommen. Keine solchen, denen etwas geschenkt oder nur leicht gewährt wird. Solche sind sie, die ringen müssen und ertrotzen, wo andere warten dürfen und bloß die Hände auftun. Die goldenen Äpfel des Glücks werden ihnen versagt oder spät und vergiftet gereicht. Seltsame Stiefsöhne sind sie des hellen bejahenden Daseins, denen nichts selbstverständlich und freundlich bestimmt ist. So als neidete ihnen das Schicksal das Übermaß geistiger Gaben und zöge es ihnen an denen des Glückes ab.

Unter diesem Zeichen schritt schon der Ahnherr Dr. Johann Nepomuk Berger durch sein großes, bedeutendes und erfolgreiches Leben. Sie trugen es alle an sich, die aus seinem Hause stammten und er, Alfred, sein jüngerer Sohn, vielleicht am meisten. Oder trat es nur bei ihm am meisten tragisch hervor, weil er der Hellste und Leuchtendste unter ihnen war und am meisten dazu bestimmt gewesen wäre, ein Liebling des Lebens zu sein ... „Vergiß

nicht, daß du aus Tantalus' Geschlecht bist", pflegte mein Vater zuweilen scherzend zu sagen, wenn ich irgendein rein glückhaftes Gelingen unbefangen für mich in Anspruch nehmen wollte. Als ich später die Schicksale derer, die mich umgaben, verstand, da verstand ich auch, was mit jenem Scherzwort gemeint war. Ja es schien mir manchmal, als ahnte ich etwas von dem Grunde jenes sogenannten Tantalidenfluches. Es war mir dann, als habe sich eben dieser Familienzweig durch sein aus dunkler Verborgenheit plötzlich übermäßig aufbrechendes geistiges Blühen zu weit von dem Boden entfremdet und entfernt, auf dem das menschlich gesunde Schicksal wuchs. Und so trug besonders er, der mit Gaben des Geistes so reich Beschenkte, wie jener Prinz in Sudermanns Drama, die „Reiherfedern" seiner Sehnsucht durchs Leben, deren probeweises Verbrennen anstatt Erfüllung immer nur das Erlebnis des unausgleichbaren Widerspruches zwischen Wunsch und Wirklichkeit bringt.

Aus dämmerhaften Kindertagen erinnere ich mich der Zeit, da er jung war. Ja, ich empfinde deutlich an ihm diese Jugend, obwohl ich selbst noch in jenem ganz frühen Lebensstadium bin, in dem einem alle erwachsenen Menschen groß und alt wie Bäume vorkommen. Später Gehörtes vermischt sich wie bei allen frühen Erinnerungen mit Erlebtem. So weiß ich, daß er, schlank und jung, wie er damals ist, in den Bergen umherstreift, daß er in die Wände und Schroffen klettert bis in jene Regionen hinauf, wo im brennenden Sonnenglast weltentrissener Einsamkeit der gelle, heisere Schrei des kreisenden Geiers als einziger Laut der Kreatur erklingt. Ich weiß, daß er den Hirsch, den Rehbock aufspürt in grüner Waldestiefe, daß er die scheue Gemse erjagt an steinernem Hang. Ich weiß, daß er ganze Tage und Nächte, ja einmal Wochen dort droben verbringt, allein mit Gewittern und Gedanken, und daß er zurückkommt, voll von Träumen der Natur und Phantasie. Ich weiß, daß dieses einsame Königtum des Jägerdaseins ein Teil seines Wesens und ihm auf immer eigen bleibt.

„Wie furchtbar haben einen doch diese Berge betrogen", sagt er viele, viele Jahre später einmal zwischen Ernst und Lächeln, als er von der Terrasse unseres Hauses am See nach den Traumheimaten seiner Jugend hinüberblickt. Allein er kommt doch gerne jedes Jahr wieder, die schönen Lügner zu sehen.

Und noch etwas anderes fühle ich und weiß ich in jener Zeit. Ich fühle, indes ich mit staunendem Kinderblick zu ihm aufschaue, jenes Besondere an ihm, das ihn von anderen Menschen unterscheidet und für das ich damals noch keinen Namen weiß. Ich fühle, wie die Dinge aus ihrer Gewöhnlichkeit herausrücken und neu und von anders tiefer Bedeutung werden, wenn sein Sinn nach ihnen greift und sein Geist sie durchleuchtet. Eine Welt tut sich da auf, wunderbar und fremd all dem, das man sonst gewohnt ist. Ich fühle, wenn ich es auch später erst zu nennen weiß, wie er mit dem Schwung des Genius gegen die Schranke der Alltäglichkeit anläuft, in der ein schulmeisterlicher Imperativ hergebrachte Lebensnormen vorschreibt. Seine Unruhe nennt es mein Vater und es macht ihn besorgt, wenn er seinem Traume nachläuft ohne einen wenigstens augenblicklich deutlich ersichtlichen, greifbaren Zweck. Nach Italien führt ihn dieser Traum, nach Griechenland und, was heute nicht mehr so abenteuerhaft

anmutet, wie es damals noch war — nach Indien! Ja, ganz fremdartig und märchenhaft war sie damals, diese indische Reise. Ich aber habe die Empfindung, das muß so sein und das soll so sein. So überstark und stürmisch, so die ganze Welt für sich fordernd und brauchend, scheint sie mir, die ich nicht, oder doch kaum nur kannte — seine Jugend! Ich glaube, es wurde selten ein Leben mit so viel Sehnsucht und Wunderglauben begonnen. Viel später, als ich Briefe des jungen Goethe las, in denen so viel Ungestümes und herrlich Unruhvolles schäumt und braust, da war mir — man wird den Vergleich verzeihen! — als hätte ich etwas von diesem einmal schon geschaut und erlebt.

„Fast ein Dichter", sagte der große, ihm befreundete Kritiker Ludwig Speidel viele Jahre später von ihm, und ich, nun selber jung und ungestüm, bin hell empört über dieses einschränkende „Fast".

Und dennoch — der in mancher Beziehung seltsame Luftkreis des einstigen Vaterhauses ist ja wahrhaftig nur wenig geeignet, einen Poeten und Dichter entwickeln zu helfen. Der glänzende und bewunderte, von den Söhnen vergötterte Vater, der blendende Rechtsanwalt, Politiker und Minister, der zwar selbst — in Augenblicken der Schwäche, könnte man sagen — Gedichte schreibt, die eines wirklichen Dichters würdig sind, ist trotzdem alles eher als eine Poetennatur. Wie allen mächtigen realen Talenten ist ihm das eigentlich Künstlerische wesensfremd, ja er sieht vielleicht bei aller Schätzung mit einem leisen Lächeln darauf herab ... „Durch die Gewalt seines großartigen Beispiels", heißt es in einer autobiographischen Skizze Alfreds von Berger, „zwang er mich, die Dinge frühzeitig mit dem durchdringenden, ja tötenden Blick analysierender Kritik anzusehen, nicht dem ruhigen großen Kindesblick des Poeten. Die Atmosphäre, in der ich in der Jugend lebte, war gesättigt von dem ätzenden Salzstaub eines ironischen und skeptischen, zum Verneinen und Widerlegen gestimmten Geistes." Ja, des „Lebens ernstes Führen" — das ist allerorten vorhanden im Hause Berger. Aber mit der „Frohnatur", der „Lust am Fabulieren" — o weh, da ist es schlimm bestellt, davon hat im ganzen Hause kein Mensch eine Ahnung, und das geistige Training auf den strengen Spuren Kants ist für den bis ins Innerste dichterisch veranlagten Knaben ein gefährlicher Ersatz. Ist es nicht ein Wunder, daß vor den Strahlen der Überlichtschärfe, wie sie von dem Phänomen der väterlichen Persönlichkeit ausgehen, nicht alle poetischen Blüten und Frühlingsfalter versengt zu Boden sinken? Und ist es nicht der stärkste Beweis der Dichterbegabung, daß sie dieser pneumatischen Kammer zersetzender Skepsis lebendig entkam? Denn wahrhaftig, nicht ein Fehlendes, eher ein zu vieles ist es, was ihn, wie Speidel damals meint, nicht ganz einen Dichter sein läßt. Ein wahrer Quellensprudel verschiedenster Begabungen ist es, der, vulkanisch in ihm arbeitend, in plötzlichen brennenden Talententladungen ausbricht, dem aber das Ökonomisieren durch ein einziges Ventil — und sei es auch das dichterische — unmöglich ist. Er selbst bezeichnet einmal das zu anderen gesprochene Wort als die ihm eigentlichste Ausdrucksform. Wer ihn als Redner gehört hat, wird sich darob nicht wundern und sein Sprechen wird ihm auf immer ein unvergeßliches Erlebnis sein. Er hat die seltene Gabe, daß ihm im

Angesichte einer Zuhörerschaft und angeregt durch sie die glänzendsten Einfälle und Gedanken kommen, ja daß sich ihm nach seinen eigenen Worten durch den lebendigen Vorgang der Rede an andere im Inneren ganze Horte geistigen Besitzes auftun, deren Vorhandensein und Eigentum ihm vorher gar nicht recht bewußt war.

Ein sonderbarer Widerspruch seines Wesens ist es, daß er, einsam und abseitig in seinem Inneren wie der Adler in den Lüften und fast ohne Beziehung zu der Geselligkeit der Salons, dennoch ein blendender Gesellschafter ist. Wie oft geschah es, daß er hinreißend und hingerissen, funkelnd von Witz und Geist, ja wie in dionysischer Berauschtheit am eigenen Wort, indessen alles ihm lauschte, in einer einzigen kurzen Stunde so viel an fruchtbaren Ideen, Einfällen, originellen Gedanken, schlagenden Sentenzen und schillernden Paradoxa versprühte, wie ein braver, fleißiger Schriftsteller gerade brauchte, um eines ganzen Jahres geistigen Bedarf zu decken. Dabei, unfähig zum bloßen Causeur, ist es sein echtes, wirkliches Gold, das er verstreut, ein königlicher, unerschöpflicher Verschwender — ein „Don Juan des Geistes", wie er sich selbst einmal nennt, dem sein Leporello „einen stattlichen Katalog von Gegenständen vorrezitieren könnte, die er mit Inbrunst ergriffen und nachher kalt im Stiche gelassen hat." Kein Wunder ist es, daß er, dem Bücher und Aufsätze zu schreiben, oft ein „zu schwaches Mitteilungsmittel scheint für das, was seinen Geist erfüllt und sein Herz bewegt", in der Bühne mit ihrer mächtigen und plastischen Ausdrucksfähigkeit das seiner „poetisch-künstlerischen Anlage zusagende Klima wittert". Des Knaben Traum schon seiner unbestimmten Wirkenssehnsucht war das Theater — das aber will in der Sprache Wiens und Österreichs sagen: das Burgtheater.

Als Dreizehnjähriger steht er mit bewunderndem Schauer in der Kanzlei seines Vaters vor Charlotte Wolter, die gekommen ist, von dem berühmten Advokaten eine Klage gegen Ludwig Speidel zu erbitten, durch dessen letzte Kritik sie sich verletzt fühlt. Ihre zürnenden Augen blitzen durch den Schleier, und auf ihrem Kleid funkeln schwarze Glasperlen. Sie beachtet den scheuen Knaben, den Doktor Johann Nepomuk Berger ihr als seinen jüngeren Sohn präsentiert, nicht weiter. Er aber steht nachher noch lange bewundernd vor dem leeren Stuhl, auf dem sie gesessen hat, und eine schwarze Glasperle, die er auf dem verlassenen Platze findet, bewahrt er jahrelang als Kleinod auf.

Charlotte Wolter weiß nicht, daß der Knabe, den sie fast nicht ansieht, vielleicht in diesem Augenblick durch sie die erste Anregung zu einer späteren einaktigen Tragödie „Oenone" erhält, in deren Titelrolle sie sechs Jahre später im Burgtheater auftritt. Sie weiß nicht, daß sie jahrelange Freundschaft mit ihm verbinden und daß er einst an ihrem Sterbebette stehen wird.

Zu seinem Konflikt der Möglichkeiten, kommt noch das innere und äußere Problem des damaligen Österreichertums hinzu. In einem anderen Lande hätte vielleicht längst eine kluge, einsichtige Macht diese reiche, vielmögliche Persönlichkeit an einen ihr gemäßen Platz gestellt. Aber Österreich, das damalige Österreich, dieses wunderliche, phantastische Land der unbegrenzten Unmöglich-

keiten, Österreich, das halb verträumte, halb verzopfte, das das Talent entstehen läßt und es dann fürchtet, das den Genius entstehen läßt, ihm aber sein Dasein nie verzeiht und ihn nie verwendet, dieses Österreich bleibt seiner Satzung getreu und hat nicht Platz für seinen glänzenden Sohn. Der Weg des Genius in Österreich führt nach altbewährtem Beispiel in die Einsamkeit, ins Irrenhaus, zum Theater oder — ins Ausland.

Auch ihm bleibt das Ausland nicht erspart. Ein Berg von Hindernissen türmt sich, hundert verborgene Willen stemmen sich gegen seine Ernennung zum Direktor des Burgtheaters. Er ist artistischer Sekretär, er ist Sonnenthals Mitdirektor bei dessen provisorischer Leitung, Stella Hohenfels, die Leuchtende, Jugendschöne, ist seine Frau ... Nach heißer Bemühung muß er es erleben, daß man Max Burckhard, den bisher Theaterfremden, an den Platz beruft. Als dann nach Burckhards Rücktritt der Posten wieder frei ist, beruft man — Paul Schlenther aus Berlin! Zugleich aber ladet eine große Stadt in Deutschlands Norden den rätselhaft Verschmähten als künstlerischen Leiter an ein neugegründetes Theater.

Er geht nach Hamburg und nimmt „das Heimweh schon fertig mit", wie Ludwig Speidel sagt. „Ertragen werde ich die Fremde, wie ich die — Heimat ertragen habe", sagt er selbst in bitterer Resignation.

Dort aber, in der hellen, freien Stadt fällt all der kleine, böse Zauberspuk von ihm ab. Dort kann er sich entfalten, darf schaffen, die lang zurückgestaute Kraft verschwenden, verschenken, verströmen an tausend Gestaltungen, die ihm längst im Geiste brennen. Dort bricht sein eigentlicher künstlerischer und dichterischer Sommer an. Dort wird er verehrt, vergöttert — dort schafft er im „Deutschen Schauspielhaus" für sich das Burgtheater ... Nur freilich — die Heimat ...

Spät dann, ganz spät, fast so schmerzlich jetzt, wie wenn sie nicht käme, kommt sie dann doch noch — die Berufung ans Burgtheater. Fast bis zu Tränen erschüttert empfängt er sie. Die schwersten Kämpfe folgen. Tausend Fäden knüpfen ihn an die Stätte seines zehnjährigen Wirkens. Mit allen Fesseln der Liebe will ihn der fremde Boden halten. Er möchte, möchte beinahe jetzt nein sagen und — findet nicht die Kraft. Zu mächtig klingen die Glocken der Heimat in seiner Brust.

Als ein Verwundeter des Lebens, den Keim des Leidens schon im Herzen, kommt er nach Wien zurück, um — als Burgtheaterdirektor zu sterben!

Burckhard, sein einstiger Verdränger, schleppt sich in jenen Tagen schwer leidend durch die Gassen Wiens. Den „Mann vom Felsen" hat er diesen einst nach der Figur in Grillparzers „Traum ein Leben" mit bitterem Witz genannt: „Der immer dort schon steht, wo ich hin will ..." Der Groll ist längst verflogen. Hat er doch immer mehr den Verhältnissen als der Person gegolten. Trotz seinem kranken Zustand kommt Burckhard öfter hinauf, nimmt regen Anteil an den künstlerischen Taten seines späten Nachfolgers, gibt ihm gute Ratschläge für die Erhaltung seiner Gesundheit.

„Der kommt mir doch überall zuvor", sagt der selbst schon vom Leiden Gezeichnete, als er kurz darauf zu Burckhards Begräbnis fährt, in übermütigem Scherz. — Der Vorsprung aber war dieses Mal — rasch eingeholt ...

II. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR THEATERFORSCHUNG

Venedig, Fondazione Cini, Isola San Giorgio, 21. bis 28. Juli 1957

Von Margret Dietrich (Wien)

Dieser Kongreß tagte in drei Sektionen, deren eine sich mit den methodischen Wegen der Theaterwissenschaft in den verschiedenen Ländern befaßte. Die zweite Sektion wandte sich in ihren Vorträgen der Commedia dell' arte, ihren Wesenszügen und ihrer Verbreitung in den europäischen Ländern zu und die dritte Sektion untersuchte den Einfluß von Musik und Tanz auf das Sprechtheater der Gegenwart.

Versucht man, einen Generalnenner für die aufschlußreichen Vorträge im Rahmen der methodischen Sektion zu finden, so muß dieser Generalnenner in dem Bemühen gesehen werden, das Theater als transitorisches Kunstwerk zu begreifen und bei der Rekonstruktion Methoden zu entwickeln, die diesen transitorischen Faktor festhalten und ihm gerecht werden können. Die Wege hiezu werden in den einzelnen Ländern und von den verschiedenen Forschern natürlich auf verschiedene Weisen beschritten. Abgesehen von all den vielen Bemühungen um mechanische „Konservierungsmittel", denen von allen Seiten die nötige Beachtung, aber auch die nötige Skepsis entgegengebracht wurde (Foto, Film, Schallplatte usw.), gingen vorwiegend die Fragen darum, wie für Gegenwart und Vergangenheit Rekonstruktionswege begangen werden können, die von der wissenschaftlichen Darstellung in Wort und Bild aus, diesen transitorischen und vielschichtigen Charakter des theatralischen Kunstwerkes festzuhalten vermögen.

Die Wiener und die Berliner Schule, mit den Lehrstühlen und Instituten für Theaterwissenschaft an den Universitäten dieser Städte, entwickelten hiebei weitgehend übereinstimmende methodische Gesichtspunkte für das Studium, die Fixierung und Interpretation der Dokumente und erfaßbaren Fakten. Hierüber hinaus jedoch versuchen beide, das Theater im Rahmen eines größeren Organismus zu begreifen, denn es steht ja nicht isoliert auf einem „Kunstsockel", sondern es ist mit tausend Fäden dem Lebensganzen verbunden.

Prof. Dr. Heinz Kindermann (Wien) betonte in seinem Vortrag die Vielschichtigkeit und Eigengesetzlichkeit des theatralischen Kunstwerks, Tatsachen, die dem Forscher erhebliche Schwierigkeiten in den Weg legen. Von exakter Quellenforschung ausgehend, wird daher bei der Wiener Schule das Ziel gesetzt, die Theatergeschichte in engstem Zusammenhang mit der Kulturentwicklung und dem geistigen Profil einer Zeit zu sehen. Von diesen Voraussetzungen ausgehend, unterschied Kindermann drei verschiedene methodische Wege, die zu fruchtbaren Ergebnissen führen können:

a) die Wesensforschung, d. h. die Erforschung der Wesenszüge, der Gestaltfragen, der ästhetischen Kategorien, also all die Forschungsgebiete, die das Phänomen „Theater" erschließen;

b) die Leistungsgeschichte, d. h. die Erforschung der historischen Ereignisse auf theatralischem Gebiet, der tatsächlichen Leistungen, des Geschehenen;

c) die Wirkungsgeschichte, d. h. Geschichte und Phänomen der Wirkungen, mit ganz besonderer Berücksichtigung des Publikums, das ja als Komplementärfaktor des Theatralischen eine Lebensfunktion in diesem Organismus erfüllt und zugleich von der Bühne her tiefgreifend beeindruckt (und oft geformt) wird.

Kindermann wies auf die große Bedeutung hin, die die Wiener Schule dem Spiel des Menschen auf der Bühne — als Aktionsbereich des Schauspielers und als Spiegelbild der Lebensfragen einer Zeit, zumißt. So verstanden erscheint die Theatergeschichte als bedeutsamer Erhellungsbereich für die Erlebnis- und geistige Horizontgeschichte der einzelnen Völker im Zusammenhang mit den Lebensformen einer jeden Epoche. Letztes Ziel einer solchen Forschung ist, jeweils die Selbsterkenntnis einer Epoche im Spiegel ihrer Bühne zu erfassen.

Auch Professor Dr. Hans Knudsen (Berlin) betonte mit Nachdruck die Wichtigkeit der Erforschung (Wesen und Geschichte) des Publikums als zweiter Hemisphäre des Theaters. Er stellte u. a. als Eigenart der Berliner Schule vor allem die Gewinnung derjenigen methodischen Wege hin, die der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung und der Regie dienen können. Die erhaltenen Quellen früherer Aufführungen sind ja immer nur Stückwerk (Bilder, Kostüme, Beschreibungen, Bühnenbildskizzen usw.); das Spiel des Schauspielers ist ja nichts Bleibendes; werdend vergeht es. Knudsen entwickelte nun an zahlreichen Beispielen die Möglichkeiten der Rekonstruktion dieser transitorischen Kunst. Unter den prägnanten Aspekten, die er bot, war einer besonders bemerkenswert, weil bisher selten herangezogen: der Hinweis auf die Schauspielerdramen, d. h. auf die Dramen, die die Schauspieler einer Epoche selbst geschrieben haben, mit Rollen, die sie vielleicht für sich selbst schufen, aus denen man also mit relativer Sicherheit vieles für ihren Spielstil erschließen kann.

Die gleichen Schwierigkeiten, die die Schauspielkunst dem Forscher entgegenstellt, zeigte Knudsen auch an einer Reihe von lebendigen Beispielen für die Rekonstruktion der Regieleistungen. Hier vervielfachen sich die Schwierigkeiten noch. — Für diese beiden Bereiche und für das Gebiet der Bühnendekoration beleuchtete Knudsen die Zusammenhänge zwischen Bildender Kunst und Theater und begrenzte hiebei sehr klar die Möglichkeiten, Dokumente der Bildenden Künste für die Interpretation von Theatereindrücken heranzuziehen. Zuletzt wies auch er auf die breite Lebensbasis hin, in deren Rahmen die Berliner Schule das Phänomen Theater erfaßt, als Vitalfaktor des kulturellen und geistigen Lebens.

Ganz andere Standpunkte nahm dagegen Prof. Glynne Wickham von der Universität Bristol ein. Er bekannte sich zu einem exakten Positivismus, den er als Gesamteinstellung der englischen Theaterforschung bezeichnete. Die empirische Methode, die er anstrebt, arbeitet nur mit objektiven Fakten und vorliegenden Quellen, ohne sie in geistesgeschichtliche Bezüge zu setzen. Jede Interpretation im Rahmen größerer Zusammenhänge, jede Werteinstufung lehnte er ab und bezeichnete jede ästhetische oder philosophische Methodik als „dogmatisch".

Diesen Erklärungen Wickhams antwortete Dr. Giuglio Pacuvio (Rom). Er bezeichnete es als eine unerläßliche Voraussetzung für die Rekonstruktion theatralischer Ereignisse, die Werte der Quellen streng zu fixieren. Er forderte in jedem einzelnen Fall eine möglichste Anreicherung der heranziehbaren Quellen, eine exakte Bestimmung ihres Wertes und der Grenzen ihrer Verwendbarkeit — und darüber hinaus — um zu einer idealen Rekonstruktion zu kommen, des schöpferischen Einsatzes der Vorstellungskraft des Forschers.

Prof. Ettore Paratore, der Latinist der Universität Rom, der soeben ein Buch über das römische Theater geschrieben hat und daher aus jüngster Erfahrung beisteuern konnte, unterstrich die Gesichtspunkte Pacuvios mit Temperament und Überzeugungskraft. Ein wesentlich neues Element, das er in die Diskussion hereinbrachte, war das der Schichtforschung. Man müsse, meinte er, bei jeder Forschungsarbeit zur Erschließung theatergeschichtlicher Ereignisse drei Schichten berücksichtigen und unterscheiden:

a) zunächst einmal die Dokumente, die sich auf die erste Aufführung des Werkes beziehen und die einen Eindruck der „Uraufführung" zu vermitteln vermögen;

b) sodann die Dokumente, die jene Interpretationen beleuchten können, die die verschiedenen, jeweils neuen Zeitalter für die älteren Werke vergangener Theaterkulturen bereitstellten — und in die jeweils auch viel vom Geschmack der neuen Zeit mit hineinflossen;

c) schließlich alle jene Dokumente, die dem Forscher erlauben, die bewußten Fälschungen am Text und an der szenischen Tradition zu erkennen, die nur zu dem Zweck vorgenommen worden seien, dem schlechten Geschmack der Massen zu schmeicheln. Prof. Paratore zitierte zahlreiche Beispiele für diese drei Kategorien, insbesondere wies er auf die falschen Vorstellungen von der Plautusbühne hin, die seit dem 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein das Bild der antiken römischen Komödienbühne bestimmten, so daß man die Plautinischen Werke nicht als Musik-Komödien erkannt habe; er wies auf die seltsame Interpretation der attischen Tragödie hin, die diese im Zeitalter Ludwigs XIV. erfuhr, ganz aus den Gesellschaftsaspekten jener Zeit heraus; und zuletzt führte er auch die vielfachen Mißinterpretationen Ibsens an, mit denen die Gegenwartsbühne aufwartet.

Diese Ausführungen von Pacuvio und Paratore schlossen den Kreis der Vorträge und Gesichtspunkte ab, die sich mit der Methodik der Rekonstruktion befaßten.

Auch Mr. Maclead aus Edinburgh schaltete sich in die Diskussion um die Ausführungen Prof. Wickhams ein. Er betonte, wie schon vorher Professor Kindermann, daß sich die Theaterwissenschaft vorwiegend dem Studium und der Analyse des Menschen zu widmen habe, des Menschen auf der Bühne und des Menschen im Auditorium. Es sei unbedingt notwendig, und in unserer Zeit notwendiger als je, die Theaterwissenschaft als Wissenschaft vom Menschen zu begreifen, als Wissenschaft auch der Menschheit. In diesem Sinne müsse besonders das Studium des Publikums intensiviert werden. Er machte den beachtenswerten Vorschlag, eine vergleichende Publikumsgeschichte der verschiedenen Völker als Gemeinschaftsarbeit der Société ins Auge zu fassen.

Prof. Nagler von der Yale-University (USA) kennzeichnete insbesondere die Situation der Theaterwissenschaft in den USA. In der Konsequenz des von ihm gegebenen Überblicks stellte er drei praktische Gesichtspunkte heraus, die die methodische Arbeit der Zukunft bestimmen möchten:

a) neue Quellen bereitzustellen und Materialien herauszugeben, die ihren Dornröschenschlaf in den Archiven und Sammlungen hielten, sowie bereits gedruckte Quellen zu überprüfen;

b) neue kritisch-analytische Biographien zu schreiben, neue Ergographien zu verfassen, die an die Originalquellen anschließen und verderbte Sekundärquellen ausschalten oder zumindest nur mit der nötigen Skepsis heranziehen und entsprechend kennzeichnen;

c) die ästhetischen Studien verschiedener Zeiten und Völker vergleichend nebeneinanderzustellen, um so zu Resultaten zu kommen, die Wesenszüge des theatralischen Kunstwerks in der ganzen Spielbreite seiner Möglichkeiten kennzeichnen.

Die Delegierten Finnlands, Frau Magister Titva Heikkilä, und Norwegens, Dr. Engelstad gaben (par lettres) je einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Theaters und der noch sehr jungen Theaterwissenschaft in diesen Ländern.

Prof. Kumbatovič (Jugoslawien) und Dr. Pokorny (Tschechoslowakei) gaben — von gleichen Gesichtspunkten geleitet — sehr aufschlußreiche Überblicke über die methodischen Richtungen und Ergebnisse der Theaterforschungen ihrer Heimatländer in den letzten Jahren.

Prof. Deleanu (Rumänien) forderte mit Nachdruck die stärkere Beachtung der Folklore durch die Theaterwissenschaft; denn hier — führte er aus — lägen nicht nur die Wurzeln des Theaters überhaupt, sondern auch das Reservoir frischer Quellen und Kräfte für das Theater von morgen.

Ebenso energisch wie er seine Thesen vertreten hatte, ergriff Prof. Bellonci das Wort und brachte einige sehr skeptische Einwände. Da es sich bei den Volksbräuchen der Folklore nicht um Kunstformen handle, sei für die Theaterwissenschaft kaum Anlaß gegeben, sich mit ihnen zu beschäftigen. Prof. Bellonci dehnte diesen Einwand sogar auf die Sacre rappresentazioni des Mittelalters aus, die man nicht als wirkliches Theater bezeichnen könne, da ihnen das Vorzeichen der Kunst fehle.

Dr. Stadler (Schweiz) dagegen bezog in freundschaftlicher Weise eine durchaus entgegengesetzte Stellung, die praktisch durch die Theaterwissenschaft aller europäischen Länder unterstützt wird: er wollte den Begriff des Theatralischen weiter gefaßt wissen. Man müsse überall von Theater sprechen, wo Menschen Rollen spielen und vor ein Publikum treten, wie dies in den religiösen Spielen des Mittelalters ebenso wie auch in den Volksbräuchen der Fall sei. Diese Auffassung bezeichnete er als fundamentale Basis für jede Theaterforschung. Der Theaterhistoriker müsse den Begriff Theater im weitesten Sinne des Wortes fassen, sich nicht nur mit dem gesprochenen, gesungenen, getanzten Drama beschäftigen, mit der Kunst der Bühne, sondern auch z. B. mit all den Aufzügen, den barocken Festen, mit dem Zirkus des 19. Jahrhunderts, der die Tradition der Pantomime angetreten habe. Berufstheater und Amateurtheater seien in gleichem Maße interessant für die Theaterforschung. Das Amateurtheater habe in den letzten 200 Jahren noch eine unendlich große Rolle gespielt, und man könne nicht über das Theater eines Landes, z. B. der Schweiz, urteilen, wenn man diesen Zweig nicht genügend berücksichtige. Wenn man den Begriff des Theaters auf das Kunsttheater mit seinen Berufsschauspielern reduziere, könne man niemals die Ursprünge des Theaters verstehen lernen; weite Teile der Weiterentwicklung entzögen sich dann dem Blick; ja auch Erscheinungen des Gegenwartstheaters seien dann auf manchen Gebieten kaum verständlich.

Mochten die Gesichtspunkte, die die verschiedenen Forscher im Rahmen der methodischen Sektion vorbrachten, auch z. T. sehr differieren, mochten manche Gegensätze deutlich werden, so waren doch auch grundlegende Übereinstimmungen und vor allem auch ein weitgehendes Verständnis füreinander festzustellen. Getragen vom Willen zu freundschaftlicher Zusammenarbeit in allen Ländern schloß die methodische Sektion ihre Sitzungen ab.

Die fruchtbaren Diskussionen werden bei der nächsten Plenarsitzung, die im Frühjahr 1959 in Wien stattfinden soll, weitergeführt.

Über die beiden anderen Sektionen berichten wir im nächsten Heft. Aus der Sektion über die Commedia dell'arte werden jedoch schon in diesem Heft zwei der wesentlichsten Referate veröffentlicht: das von Prof. Bragaglia (Rom), das eine völlige Neuorientierung des Goldoni-Bildes herbeiführt; und das Referat von Direktor Dr. Hadamowsky (Wien) über die Zusammenhänge zwischen der Commedia dell'arte und dem Alt-Wiener Volkstheater.

BESPRECHUNGEN

EINE NEUE GESCHICHTE DES RÖMISCHEN THEATERS

Von Heinz Kindermann (Wien)

Ettore Paratore, Storia del Teatro Latino, Estratto dalla Storia del Teatro, diretta da Mario Praz. Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Milano 1957. 287 Seiten.

Ettore Paratore, der Ordinarius für klassische Philologie an der Universität Rom, ein ungewöhnlich lebendiger Geist und eine überaus theaternahe Persönlichkeit, hat uns eine neue Geschichte des römischen Theaters beschert. Das bei strenger Wissenschaftlichkeit doch sehr flüssig geschriebene und geistesgeschichtlich fundierte Werk berücksichtigt die gesamte bisherige Forschung, geht ausdrücklich auf ihre Ergebnisse ein und sucht inmitten solcher Auseinandersetzung einen eigenen Weg. Die Darstellung ist nicht nur klar in der Diktion, sondern auch einleuchtend in den Begründungen an jenen Stellen, an denen Paratore anderer Meinung ist als die bisherigen Forscher.

Im ersten Kapitel behandelt Paratore „Le orgini". Er geht vom Aufzeigen etruskischer Einflüsse aus, wendet sich sodann den „Fescennini" und der „Satura" zu, um schließlich in hellen Farben die Welt der Atellanen und des Mimus in den Anfangsstadien zu schildern. Im Atellanen-Abschnitt wird auch ganz besonders ihr Zusammenhang mit der Plautinischen Komödienwelt herausgearbeitet.

Das zweite Kapitel ist „L'organizzazione teatrale in Roma" gewidmet. Paratore erörtert zunächst das Kräftespiel zwischen den Autoren, Schauspielern und den Organisatoren der „spettacoli". Dieser Abschnitt ist — auf fünf Seiten — ein wenig kurz geraten, in den Aussagen jedoch sehr präzise. Eine sehr kluge Analyse der Kostümprobleme des römischen Theaters schließt sich an. Sodann folgt ein Abschnitt: „Struttura delle opere." Der Vergleich der Struktur der griechischen Tragödie mit der der römischen und ebenso die Wandlungen der römischen Komödie gegenüber der „Nea" spielen hier eine besondere Rolle. Sehr ausführlich wird auch das Chorproblem in der römischen Tragödie behandelt. Die Frage der Akteinteilung wird ebenso erörtert wie die der „cantica" und ihrer Position inmitten des dramatischen Aufbaus. Sodann folgen die Abschnitte: „I teatri" und „I ludi", in denen alle die festlichen Anlässe der römischen Theateraufführungen in ihrer besonderen Bedeutung analysiert werden.

Das dritte Kapitel widmet Paratore der „grande Periodo del teatro romano". Hier wird vorerst der Entwicklungszug von Livius Andronicus zu Plautus in Ursachen, Leistungen und Wirkungen erläutert. Im Abschnitt über Naevius wird dabei die Entstehung der „fabula praetexta" besonders beleuchtet. Auch die so schwierigen Fragen des Eigenanteils der römischen Komödie gegenüber der griechischen und die der Kontaminationen werden sehr klar erörtert. Die „fabula togata" erfährt ihre treffende Charakterisierung, wobei auch alle noch offenen Fragen ehrlich aufgedeckt werden. Für Plautus wird die Chronologie seiner Dramen aufgerollt und der Strukturwandel der Komödien genau untersucht. Die Prologe des Plautus erfahren ihre besondere Beleuchtung. Und das eigentlich Plautinische wird an Hand vieler Beispiele sehr fein von den Vorlagen abgehoben.

Im vierten Kapitel behandelt Paratore die zweite Phase der „großen Zeit" des

römischen Theaters, die Entwicklung von Ennius bis zu Accius und zur Literarisierung der Atellanen. In einer Reihe umfassender, immer eng theaterbezogener Abschnitte ziehen Ennius, Pacuvius, Statius und andere Palliata-Dramatiker an uns vorüber. Besonders ausführlich geriet begreiflicherweise der Abschnitt über Terenz. Auch für ihn werden Chronologie und Originalitätsfragen erörtert. Es ist dabei das Kennzeichen von Paratores Darstellung, daß er sie immer neu mit vielen ausgezeichnet gewählten Beispielen unmittelbar belegt. Abschnitte über Accius, über die Blütezeit der „Fabula togata" und über die Literarisierung der Atellanen schließen dieses besonders reiche Kapitel ab.

Das fünfte Kapitel ist dem Zeitalter Caesars gewidmet. Die „creazione del teatro stabile" wird zu Beginn des Kapitels behandelt. Sodann werden die „forme tradizionali del teatro letterario" erklärt, um von diesem Hintergrund in hellen Farben die Welt des spätrömischen Mimus abzuheben.

Das sechste Kapitel geht auf das Theater der römischen Kaiserzeit ein. Nach einem Überblick über die Autoren der Augusteischen Zeit werden die Bauformen des römischen Theaters der Kaiserzeit gedeutet. Auch das Theater der nachaugusteischen Zeit erfährt seine subtile Charakteristik. Und nun wendet sich Paratore mit besonderer Zuneigung allen den komplizierten Seneca-Fragen zu. Auch für ihn werden Chronologie und Kunstform, Ideenwelt und Menschengestaltung dargelegt. In Ermanglung der Aufführungen zur Lebenszeit des Dichters aber wird von der theatralischen Wirkung seit der Renaissance berichtet. Mit einem Abschnitt über letzte Bemühungen des klassisch-römischen Theaters unter Domitian und Hadrian schließt dieses immer wieder packende Werk ab.

Man darf Paratore sehr dankbar dafür sein, daß er solch einen Überblick geschaffen hat und daß er dabei die Darstellung des historischen Verlaufs sehr klug mit einer kritischen Erörterung der bisher vorliegenden Forschungen zu verbinden wußte. Daß der klassische Philologe das rein Theatralische nicht so ausführlich behandelte wie das Dramaturgisch-Strukturelle, versteht sich. Da aber die wirklich theaternahen Philologen recht selten sind, freuen wir uns über Paratores Opus ganz besonders. Es darf im Augenblick gemeinsam mit W. Beares „The Roman Stage" (2. Aufl. London 1955) als Grundwerk dieser Epoche gelten. Wenn an der sonst sehr guten Ausstattung etwas bedauert werden darf, dann ist es das Fehlen von Illustrationen. Freilich hätte sich dann auch der Text stärker auf Bildinterpretation stützen müssen. Doch auch ohne Illustration wird jeder, der sich mit dem römischen Theater befaßt, von nun an Paratores ergiebiges und die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge für jede einzelne Epoche miteinbeziehendes Buch benützen müssen.

ANTIKE TRAGÖDIE IN DER GEGENWART

Von Margret Dietrich (Wien)

W. Schadewaldt, Antike Tragödie auf der modernen Bühne (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1955/56)

Im Rahmen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hielt Prof. W. Schadewaldt *(Tübingen)* einen Festvortrag über die „Antike Tragödie auf der modernen Bühne", der nunmehr gedruckt vorliegt.

Den bedeutenden Wandel des Antikebildes in der Gegenwart, die sehr klar Abstand nimmt von vielen früheren Deutungen der antiken Tragödie, hatte Schadewaldt schon in zahlreichen vorangegangenen Arbeiten behandelt, so vor allem in seiner grundlegenden Beleuchtung der alten Begriffe von „Furcht und Mitleid" *(Hermes, 83, 1955)*, denen er in der Fassung von „Schauder und Jammer" ganz neue Akzente der Welt-

bilddeutung gewann; so in seiner Abhandlung über „Das Drama der Antike in heutiger Sicht" *(Universitas 8, 1953)*; so in der die Gegenwartsforschung klar konturierenden Auseinandersetzung „Der König Ödipus des Sophokles in neuer Deutung" *(Schweizer Monatshefte 36, 1956)*.

In dem Ergebnisbild aus diesem Wandel der Deutungen, denen Schadewaldt eine echte Entsprechung zur antiken Konzeption nicht abspricht, ja in der Bezogenheit ihres Blickpunktes auf den delphischen Kult sehr wahrscheinlich macht, sieht der Gelehrte eine Parallele zu der Empfänglichkeit der Gegenwart für das Erlebnis des antiken Dramas auf der modernen Bühne aus den Perspektiven einer inneren Wahlverwandtschaft. Beide, die neuen Deutungen und die Rezeptionsbereitschaft entspringen ja dem gleichen Erlebnisfeld und der gleichen Aspektbildung in der Gegenwart: der Bedürftigkeit des heutigen Menschen nach Wahrheit und Innewerden von Wesentlichem in der tragischen Sichtung der Welt- und Lebenserfahrung.

Schadewaldt spricht nicht vom grünen Tisch des Kathedergelehrten, sondern einesteils persönlich, als Mensch, selbst zutiefst gepackt von den Problemen, die jeden von uns heute bewegen, zugleich aber auch aus eigenster Erfahrung der Praxis, die er sich durch seine Übersetzungen antiker Dramen *(Sophokles, König Ödipus, dt. von W. Schadewaldt, Berlin-Frankfurt 1955; Elektra, aufgeführt in Darmstadt, Inszenierung: Sellner, 1956)* für die moderne Bühne gewann. Übersetzungsprobleme sind ja nicht nur Fragen der Worttranslation in ein neues Sprachmedium, nicht nur Interpretationsfragen des Gehaltes, nicht nur Fragen des Umsetzens schauspielerischer und szenischer Ausdrucksformen, sondern — über dieses jeweils einzelne hinaus — im ganzen Fragen der „verwandelnden Anverwandlung . . . , die die konkrete Jeweiligkeit der Tragödie bemerklich werden lassen". Schadewaldt läßt in seinem Vortrag über die Antike Tragödie auf der modernen Bühne die letzten zweihundert Jahre mit ihren Bemühungen um die Rezeption der griechischen Tragödie auf der Bühne vorüberziehen, diese zweihundert Jahre, in denen ein lebendiges Verhältnis zur griechischen Tragödie aus jeweils eigenen Zeitbedürfnissen heraus entstand: von Goethe, Schiller, Hölderlin und Kleist bis hin zur unmittelbaren Gegenwart, zu den Bemühungen in den modernen Übersetzungen, Vertonungen und Inszenierungen, an deren Gestaltungsfragen der Autor ja selbst weitgehend beteiligt ist.

Sein besonderes Augenmerk widmet Schadewaldt dabei der Behandlung des Chores, auf dem sich, „gleichsam wie auf einem Goldgrund . . . das Geschehen der heiligen Geschichte plastisch darstellt". Das 19. Jahrhundert eliminierte weitgehend die Chorpartien bei den Inszenierungen auf der Bühne, da es einesteils — mit Schlegel — den (ja wirklich zu entbehrenden) „idealischen Zuschauer" im Chor sah, andernteils aber „eine abgestorbene Symbolik", ein „blasses Theorem", ein „verzaubertes Schloß", zu dem der moderne Mensch keinen Zugang mehr finden könne (Wilbrandt). Schadewaldt zeigt nun, wie ohne diese Chöre Wesentliches der religiösen Bezogenheit und Gültigkeit der Tragödie fehlen muß, wenn auch in den alten Inszenierungen kraft des antiken Kunstwerkes noch genug an menschlich Ergreifendem und dramatischer Dynamik übrig geblieben sei, um die monumentale Wirkung nicht zu verfehlen. Wird aber die antike Tragödie nicht als bloßes Drama oder gar als bloßes Theater aufgefaßt, sondern als Darstellung des seltsamen, unfaßbaren, weil in religiösen Erlebnistiefen sich abspielenden Geschehens der Begegnung von Mensch und Gott, wird sie aufgefaßt als Darstellung der Weise, „wie am Menschen, an seinem edel-verworrenen Tun, seinem großen Leiden, seinem Untergang sich die Wahrheit des Wirklichen bezeugt, das seiner Natur nach entzweit, amphibolisch ist",—dann darf dieser geheimnisvolle Goldgrund des Chorischen nicht fehlen, denn er gerade ist es, der zum tragenden Faktor der Darstellung des „Mensch und Gott übergreifenden Geschehens" wird.

Beglückend wird in dieser Untersuchung Schadewaldts zum erstenmal der Versuch unternommen, nicht nur auf die Frage: wie fange ich es an, die alte Tragödie heute auf der Bühne zu gestalten? — zu antworten, sondern vor allem auf die Frage: warum bewegt uns diese alte Tragödie, die doch vor 2000 Jahren geschaffen wurde; und wie

kann man diese Ergriffenheit mit den Mitteln unseres Gestaltens auf der modernen Bühne wiedergeben, gemäß unserem Verstehen und Erleben. — Das Alte und das geschichtlich Gewachsene wird dabei von Schadewaldt neben das akut fällig Gewordene im Erlebnishorizont und im Bereich der Gestaltungsmöglichkeit gerückt. Aus einer weiten und offenen abendländischen Kulturverbundenheit heraus vertraut er der „Kraft des Herzens und des Verstandes", die die Regulative für die Gestaltung beachten: dem Original zu dienen und „im übrigen die eigene Zeit ... als etwas Unaussprechliches in sich walten" zu lassen: nicht um das Alte wiederherzustellen, sondern es neu zu erwerben in „legitimen Anverwandlungen".

Für die Theaterwissenschaft ist dieser Einblick von außerordentlichem Wert, ebenso wie für die Praxis der modernen Bühne; dies ganz besonders dadurch, daß — über die Betrachtung der antiken Werke hinaus grundsätzliche Fragen der Neugestaltung älterer Werke von den Erlebnisvoraussetzungen und den Anverwandlungsmöglichkeiten der Gegenwart her beleuchtet werden.

Das Jesuitentheater in Österreich

Kurt Adel, der schon in Band VIII des „Jahrbuchs der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung" eine sehr ausführliche und einfühlsame Abhandlung über den Wiener Jesuitendramatiker Johann Baptist Adolf veröffentlichte, läßt nun im Bergland-Verlag, Wien (Österreich-Reihe, Band 39/40) ein Bändchen „Das Jesuitentheater in Österreich" erscheinen. Die Einführung charakterisiert zunächst die ganze Zeit, ihre geistesgeschichtlichen, allgemein kulturellen und strukturellen Voraussetzungen. Weiters grenzt er die neue Position des Jesuitenordens inmitten des Barockzeitalters ab. Sodann aber führt Adel in das dramatische und szenische Werk der wichtigsten Jesuitendichter ein, am ausführlichsten in das von P. Johann Baptist Adolf. Denn nun folgt, als Hauptteil des Bändchens, der lateinische Text des „Judas Makkabäus" von Adolf. Als Fußnoten sind die Übertragungen dieses Textes und seiner Dialoge ins Deutsche beigefügt. Den Abschluß des Bändchens bildet der Abdruck eines Aktes aus Adolfs Komödie „Prallhansen", ebenfalls im lateinischen Wortlaut mit beigegebener deutscher Übertragung. In einem Anhang werden auch noch einige theatergeschichtliche Grundfragen zur Inszenierungsform der Jesuitendramen behandelt. Eine Reihe gut gewählter Bildbeigaben unterstützt das im Wort Dargebotene. Als erste Einführung in die Welt des Jesuitentheaters ist dieses Bändchen sehr geeignet.

H. K.

Die deutsche Bühnenaussprache

Das nun schon klassisch gewordene Werk von Siebs: „Deutsche Hochsprache. Bühnenaussprache" wurde soeben in 16., völlig neubearbeiteter Auflage von Helmut de Boor und Paul Diels bei Walter de Gruyter (Berlin 1957) herausgegeben. Ein ganzer „Siebs-Ausschuß", an dem auch der Deutsche Bühnenverein maßgeblich beteiligt ist, hat es unternommen, das Siebssche Grundwerk den Erfordernissen unserer Zeit gemäß zu erweitern und umzugestalten. Die Bühnennotwendigkeiten — die nach wie vor das Theater als den großen Erzieher zur Hochsprache erscheinen lassen — werden nunmehr sehr wesentlich ergänzt durch die Notwendigkeiten des Rundfunks, des Films, des Fernsehwesens und vieler anderer Institutionen, die neben dem Schriftbild das Klangbild der Muttersprache vorbildlich gestalten sollten. Für sie alle, nicht zuletzt für alle Kategorien des Schulwesens,

wurden jene Erweiterungen und Veränderungen gegenüber dem Siebsschen Grundwerk vorgenommen, die nun der neuen Gestalt ihren besonderen Wert und ihre Zeitgemäßheit verleihen. „Vorbildliche Sprache auf der Bühne wird immer ein Maßstab der sprachlichen Kultur eines Volkes sein; strenge Erziehung des Schauspielers zu einer untadeligen Aussprache ist und bleibt Aufgabe der Schauspielschule und des Regisseurs. Was für die Bühne gilt, ist auch für den kunstgemäßen Vortrag auf dem Podium verbindlich." So heißt es mit Recht im Abschnitt „Hochsprache der Bühne" (S. 10 ff.). Die hier befolgten Richtlinien sind freilich keineswegs starr. Sie lassen vielmehr dem Dichter als dem Sprachkünstler elastisch sein Recht auch der ungewöhnlichen Sprachgestaltung. Neben den Erfordernissen des Theaters wird auch auf die speziellen Notwendigkeiten des Rundfunks und seiner akustischen Regie Bedacht genommen. So vermag die Phonetik des umgestalteten Siebs-Werkes jedem Regisseur und Schauspieler ebenso dienlich zu sein wie die Aussprachebezeichnungen des sehr viel umfangreicher gewordenen Wörterverzeichnisses. Wir alle sind dankbar dafür, daß dieses Grundwerk wieder in so mustergültiger Gestalt vorliegt. Man möchte es gerne in den Händen sehr vieler Darsteller und Regisseure wissen, besonders in den Händen derer, die sich der Verantwortung der Bühne vor der Kultur ihres Volkes bewußt sind.

H. K.

Theatergeschichtliche Bibliographie

Die „Jahresberichte über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiet der neueren deutschen Literatur" beginnen nun, herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, wieder, und zwar diesmal im Akademie-Verlag, Berlin, zu erscheinen. Sie sind für den Theaterwissenschafter wichtig, weil sie auch nun wieder, wie in all den vorangegangenen Jahrgängen, eine Abteilung „Theaterwissenschaft" enthalten. Der soeben erschienene Band Neue Folge XVI/XIX (42.–45. Jahrgang), Berlin 1956, 690 Seiten, umfaßt die Bibliographie der Jahre 1936–1939. Die dreißig Seiten umfassende Abteilung: Theaterwissenschaft (S. 490 ff.) gliedert sich in die Unterabteilungen: Allgemeines / Theaterwesen und Schauspielkunst / Gattungen / Geschichte / Bühnengeschichte einzelner Autoren und Dramen / Orte und Landschaften / Einzelne Persönlichkeiten. Wie immer in den Jahresberichten, werden nicht nur Buchpublikationen, sondern auch Zeitschriftenaufsätze berücksichtigt. In Fällen von Buchpublikationen werden auch wichtige Rezensionen verzeichnet. Auf diese Weise wird — für das deutsche Sprachgebiet — damit ein wichtiges bibliographisches Nachschlagewerk fortgesetzt, das wir dringend brauchen. Es ist zu hoffen, daß auch die noch fehlenden Jahrgänge in Bälde nachgeholt werden. Hiebei sollen die Jahresberichte für germanische Philologie mit denen der neueren Literatur vereinigt werden, so daß auch das Theater des Mittelalters im gleichen Zusammenhang mitbehandelt wird.

H. K.

Neue Bände der Reihe „Theater und Drama"

Die 1931 begründete Schriftenreihe „Theater und Drama", von der bis 1941 schon 17 Bände vorlagen, kann nun, neuerlich unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Hans Knudsen (Freie Universität Berlin), weiter erscheinen. Die Publikation hat, mit Unterstützung der Ernst Reuter-Gesellschaft der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin, der Colloquium-Verlag, Berlin-Dahlem, übernommen.

Als Band 18 erschien vorerst eine Arbeit der Assistentin am Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin, Gisela Schwanbeck, über das wichtige

Thema: „Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte" (Berlin 1957, 142 Seiten). Zwei Gesichtspunkte erschienen der Verfasserin maßgeblich für die Beurteilung der vorliegenden Fragen: „Einmal das Verhältnis der Schauspielerin zur bürgerlichen Gesellschaft, zum anderen aber ihre Position innerhalb des Theaters. Seit ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne als Partnerin der männlichen Kollegen war sie glänzender Mittelpunkt der Aufführungen, galt ihr das Hauptinteresse des Publikums. Ihre Haltung war von maßgebendem Einfluß auf die Bewertung und soziale Einstufung ihres gesamten Standes, der als übergeordnete Gruppe Hintergrund der Untersuchung bleiben muß."

Dabei wurde nicht sosehr die Star-Schauspielerin anvisiert, vielmehr ging es der Verfasserin darum, die soziale Position der Durchschnittsschauspielerin als der typischen Repräsentantin ihres Standes zu charaktisieren. Als Quellen dienten insbesondere Schauspielermemoiren, Theaterzeitschriften des 18.—20. Jahrhunderts — denn um diese drei Jahrhunderte geht es in dieser Untersuchung —, theoretische Schriften aus der Kampfzeit der Bühnengenossenschaft und lokale Theatergeschichten.

Der erste Abschnitt schildert die schwierige Lage der „ersten Frauen am Theater". Der zweite vermag, indem er „die Epoche der Neuberin" umreißt, die große Schauspielerin schon in führender, wenn auch keineswegs unangefochtener Position zu zeigen. Den „Schauspielerinnen des deutschen Nationaltheaters" ist ein dritter Abschnitt gewidmet. Der vierte führt zu Entartungsformen: Zum Primadonnenkult im 19. Jahrhundert. Der fünfte Abschnitt gleitet noch um eine Stufe tiefer: „Das Schauspielerproletariat des Geschäftstheaters." Sodann jedoch zeichnet die Verfasserin alle die schützenden Maßnahmen, die seit der Gründung der Bühnengenossenschaft in Angriff genommen wurden. Eine präzise Erörterung des Normalvertrags schließt diesen Entwicklungsgang ab. In einem Anhang werden Kurzbiographien der wichtigsten, als Beispiele herangezogenen Schauspielerinnen aufgezeichnet. Eine Bibliographie und weiterführende Anmerkungen bilden den Schluß des ganzen Buches. Es handelt sich um eine klug abgewogene Arbeit, die sachlich vorgeht, ohne Überschwang, und dennoch voll der Achtung vor den großen Leistungen der deutschen Schauspielerin, freilich auch voll des Verstehens für die Gefahrenquellen dieses künstlerischen Standes. Die gar nicht große Reihe der theatersoziologischen Arbeiten der deutschen Sprachgebiete ist damit um eine wissenschaftlich gut fundierte Untersuchung reicher.

Band 19 der Reihe „Theater und Drama" enthält Ingeborg Strudthoffs Arbeit: „Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater (Berlin 1957, 151 Seiten). Damit wird ein besonders wichtiges Thema der Spielplangestaltung und ihrer geistesgeschichtlichen Zusammenhänge angeschlagen. Denn der von seiner eigenen Zeit völlig verkannte Dramatiker wurde ja erst seit 1911 auf dem deutschen Theater in seiner Größe erkannt und seitdem in immer neuen Wellen mit Hilfe zum Teil vollendeter Inszenierungen durchgesetzt. Wie diese einzelnen Wirkungs-Wellen zustande kamen; wieso erst die Bühne des zwanzigsten Jahrhunderts auch die technischen Möglichkeiten besaß, der dramaturgischen Struktur Büchners und seiner intuitiven Konzeption gerecht zu werden; welchen Anteil Reinhardt an dieser theatralischen Landgewinnung hatte; und wie alle die geistigen, politischen und sozialen Konstellationen seither bei ihr mitwirkten, sie mitverursachten, das zeigt Ingeborg Strudthoffs Arbeit recht einleuchtend. Vor allem deckt sie viele Wesenselemente der Büchnerschen Dramatik im Zusammenhang mit ihrer theatralischen Verwirklichungsmöglichkeit auf. Wegen einiger Druckfehler — so ist aus dem einstigen Burgschauspieler Lohner Hans Locher geworden — sollte den weiteren Exemplaren ein Errata-Zettel beigegeben werden. Im ganzen aber ist die Arbeit sehr verdienstlich und gut brauchbar.

Heinz Kindermann (Wien)

BIBLIOGRAPHIE

im zweiten Halbjahr 1956 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums.

(Die Werke werden, auch wenn sie in mehrere Sachgruppen gehören, nur an einer Stelle angeführt)

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENZYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER, KATALOGE, FESTSCHRIFTEN

Abel, Pauline, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett. Bühnenbildentwürfe des 18. Jahrhunderts. Katalog. Wien: (Bibliothek der Akademie der bildenden Künste) 1956. 15 S. Ill.

Anna Pavlova, 1882—1931. Catalogue of the commemorative exhibition organised by the London Museum in association with the Anna Pavlova Commemoration Committee. London: London Museum 1956. 28 S. Ill.

Annuaire du spectacle. Paris: Publ. et Edit. Racoult (1956).

Annuario del teatro italiano. 1955—1956, n. 6, nuova serie. Roma: Ed. Siae (Soc. italiana degli autori ed editori) 1956. 671 S.

Barth, Herbert, Internationale Wagner-Bibliographie. International Wagner-Bibliography. Bibliographie internationale de la littérature sur Wagner. Bayreuth: Edition Musica (1956). 6, 56 S.

Belknap, S. Yancey, Guide to dance periodicals; an analytical index of articles and illustrations; 1953—1954 (Vorwort v. Ted Shawn). Gainesville: Univ. of Florida Press 1956. 171 S.

Bergeaud, Jean, Je choisis mon théâtre. Paris: Odilis 1956. 738 S.

Buchreihe des Düsseldorfer Schauspielhauses. Hrsg.: Dr. Grischa Barfuß. Bd. 1, 2. Düsseldorf: W. Girardet (1956).

Diccionario del Ballet y de la danza. Bajo la dirección de Sebastián Gasch. Barcelona: Argos 1956. 368 S. Ill.

Enciclopedia dello spettacolo. Vol. III: CAR—DAF. Roma: Le Maschere 1956. 24, 920 Halbseiten.

Gregor, Joseph, Der Schauspielführer. Bd. 4. Stuttgart: Hiersemann 1956. 12, 332 S.

(Hadamowsky, Franz), Ferdinand Raimund. Leben und Werk. Gedächtnisausstellung in Gutenstein zu seinem 120. Todestag. (Katalog.) Wien: Niederösterr. Landesmuseum 1956. 38 S.

Hadamowsky, Franz, Mozart. Werk und Zeit. Ausstellung im Prunksaal der Österr. Nationalbibliothek. Katalog. Bearb. von — — — u. Leopold Nowak. Wien: Österr. Nationalbibliothek 1956. 87 S. Ill.

Ibsen, Catalogue de l'exposition organisée pour le cinquantenaire de sa mort. Préface de Julien Cain. Paris 1956.

Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. H. 14. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1956. 64 S. Ill.

Kosch, Wilhelm, Deutsches Theater-Lexikon. Lief. 13.—15. Klagenfurt, Wien: Kleinmayr 1955/56. S. 1153—1440.

Mozart. Ein beratendes Bücherverzeichnis zum 200. Geburtstag, bearbeitet und herausgegeben von der Stadtbücherei Salzburg. (Salzburg: 1956, Kiesel.) 23 S.

Mozart und England. British Council Ausstellung. (Wien: British Council 1956.) 4, 21 Bl.

The *player's library;* the catalogue of the library of the British Drama League. London: Faber 1956. 256 S.

Plaza, Escudero (L. M.), Catálogo de la colección cervantina Sedo. Barcelona: Porter 1956. 3 Bde.

Premio Maria Melato 1956. Reggio Emilia. VI rassegna nazionale d'arte dramstrazione comunale, dell'Ente nazionale matica, sotto gli auspici dell'amminiassistenza lavoratori (E. N. A. L.), dell' Ente provinciale per il turismo e dell' Amministrazione provinciale. 20 ottobre—9 dicembre 1956. Reggio Emilia: Ed. Federazione nazionale gruppi d'arte drammatica 1956. 86 S. Ill.

Raimund-Almanach. Hrsg. von der Raimund-Gesellschaft. Wien, Innsbruck, Wiesbaden: Rohrer (1956.) 92 S.

Rapport sur le 6e Congrès de l'Institut international du théâtre. Dubrovnik, 25 au 29 juin 1955. o. O. u. J. 64 S.

(Raszewski, Zbigniew), Europäische Theaterausstellung. Polnische Abteilung. Katalog. Wien: 1955. 38 S. Ill.

Die *Schaubühne.* Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte. Hrsg. von Carl Niessen in Verb. m. Artur Kutscher. Emsdetten: Lechte. Bd. 46, 47.

Arts Council of Great Britain. *Sixteenth and seventeenth century theatre design* in Paris: an exhibition of drawings from the National Museum of Stockholm with models from the Theatre Museum Drottningholm. (Katalog.) London: Arts council of Great Britain 1956. 43 S. Ill.

Spettacolo, (Lo) in Italia. Annuario statistico. Anno 1955. (Premessa di Antonio Ciampi.) Roma: Tip. F. Failli 1956. 32, 195 S. Ill.

Der *Spielplan* der deutschen Bühnen. Hrsg. Paul Albrecht Schmücking. (Jg.) 1956. Braunschweig: (Spielplan-Verl.) 1956.

The *Stage Year book.* London: Carson & Comerford 1956.

Theater. Nederlands Theater Jaarboek. Nr. 5, 1955/56.

Musée Carnavalet. *Théâtre et fêtes* à Paris, XVIe et XVIIe siècles, dessins du Musée national de Stockholm. (Catalogue par Per Bjurström et Bengt Dahlback. Avant-propos par Clovis Eyraud. Introduction par Otte Sköld. Préface par Agne Beijer.) Paris: Musée Carnavalet 1956.) 39 S. Ill.

Toole Stott, Raymond, The writings of William Somerset Maugham: a bibliography. London: Bodley Head 1956. 136 S. Ill.

2. ALLGEMEINES, ZEIT- UND REFORMFRAGEN

Bentley, Eric Russell, What is theatre? A query in chronicle form. New York: Horizon Press (1956). 253 S.

Canal Feijoo (Bernardo), Una teoría teatral argentina. Buenos Aires: Centro de Estudios de Teatro 1956.

Carré, Ambroise-Marie, L'Eglise s'est-elle réconciliée avec le théâtre? De Molière à Louis Jouvet. Paris: Editions du Cerf 1956. 115 S.

Declercq, Juliaan, Ontdek nieuwe horizonten! Een handleiding voor toneelliefhebbers. (Ledeberg-Gent: NVKT) 1955.

Dürrenmatt, Friedrich, Theaterprobleme. (Nach dem Manuskript eines Vortrages.) Zürich: Arche (1955). 60 S.

Flemming, Willi, Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. München: Lehnen (1955). 143 S. (= Dalp. Taschenbücher 311.)

Gassner, John, Form and idea in modern theatre. New York: Dryden Press (1956). 302 S. Ill.

Huizinga, Johan, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt (1956). 220 S. (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 21.)

Jones, Robert Edmond, The dramatic imagination; reflections and speculations of the art of the theatre. New York: Theatre Arts Books (1956) 157 S.

Jones, Robert Edmond, Towards a new theatre; Robert Edmond Jones speaking to students of the theatre. Boston: Chrysalis (1956).

Schmitt, Carl, Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel. Düsseldorf, Köln: Diederichs (1956). 72 S.

Sotta (M. Nardón de la), Apreciación teatral. Santiago de Chile: Ed. del Pacífico 1956.

Troll, Th., De naakte waarheid over toneel en toneelspelen. Bew. door Harriet Freezer. Baarn, Hollandia serie. (1956.) 58 Bl. (Kleine Hollandiaserie.)

Tudyka, Klaus, Theater-Anekdoten. Von Ekhof bis Reinhardt. Nach den Quellen gesammelt, ausgew. u. hrsg. Mit Ill. von Alfred Will. Berlin: Henschel 1956. 318 S. Ill.

Weideli (Walter), El actor de la era cientifica. Buenos Aires: Centro de Estudios de Teatro 1956.

3. THEATERGESCHICHTE

Ambard, Robert, La Comédie en Provence au 18e siecle. Aix en Provence 1956 (Traveaux et memoires).

Blum, Daniel C., A pictorial history of the American theatre, 1900—1956. (Foreword by Helen Hayes. 4th ed.) New York: Greenberg (1956). 319 S. Ill.

Brown, Ivor, Theatre: 1954/55. New York: Theatre Arts Books 1956. 200 S. Ill.

Brown, Ivor, Theatre: 1955/56. London: Heinemann (1956). 7, 200 S. Ill.

Bühnen der Stadt Köln. Jahresbericht ... 1954/55. (Köln: Bühnen der Stadt 1955.) 23 S.

Chapman, John Arthur (Hrsg.) Theatre 1956; including, The theatre in the United States and Canada by George Freedley and The theatre in London by C. B. Mortlock. New York: Random (1956). 501 S. Ill.

Cohen, Gustave, Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance. Paris: Gallimard (1956). 456 S. Ill.

Dal Forno, Federico, Le théâtre romain de Verona. Traduit (de l'italien) par Jole Simeoni Zanollo. Sous le patronage de l'„Ente provinciale pour le Tourisme de Verone". Verona: „Vita veronese" 1956. 40 S. Ill.

Dean, Basil, The theatre at war. London: Harrap 1956. 573 S. Ill.

Don Juan y el teatro en España. Fotografias de Juan Gyenes. Presentación de Luis Escobar. Madrid: Mundo Hispánico (1955). 23, 146 S.

Drovetti, Giovanni, Storia del teatro piemontese. Con prefazione di Gigi Michelotti. Torino: L. Rattero 1956. 12, 383 S. Ill.

Gorini, Ernesto, Contributo alla storia del teatro vercellese. (Presentazione di Giulio Cesare Faccio.) Parma: Tip. La Tipografica parmense 1956. 48 S. Ill.

Hackenberg, Kurt; Walter Schwaegermann (Hrsg.). Vom Theater in Wuppertal. Ein Souvenir. Wuppertal: Birn (1956). 186 S. Ill.

Harrison, George Bagshawe, Elizabethan plays and players. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press (1956). 314 S.

Lewanski (Julian), Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia. Wroclaw: Ossolineum 1956. 312. S.

Lumley, Frederik (Hrsg.), Theatre in review. (London: Book Centre) 1956. 16, 201 S. Ill.

Nef, Albert, Fünfzig Jahre Berner Theater. Das Berufstheater in Stadt und Kanton Bern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einl.: Rückblick auf 100 Jahre Theater im Hotel de Musique von Werner Juker. Bern: Lang (1956). 10, 166 S. Ill.

Nestriepke, Siegfried, Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin, 1946 bis 1955. Berlin-Grunewald: Arani-Verl. (1956). 286 S. Ill.

Pelayo (Félix M.), Teatro italiano en Buenos Aires. Buenos Aires: Centro Italiano di studi in Argentina 1956.

Pittana, Marino, Il teatro Minerva 1905—1912. Ritrovi estivi dell Ottocento triestino. Trieste: Tip. Villaggio del fanciullo (1955). 103 S. Ill.

Rowell, George, The Victorian Theatre. A survey. London: Oxford Univ. Press 1956. 13, 203 S. Ill.

Schmitz, Carl A(ugust), Balam. Der Tanz- und Kultplatz in Melanesien als Versammlungsort und mimischer Schauplatz Emsdetten: Lechte 1955. 7, 184 S. Ill. (= Die Schaubühne 46.)

Schöndorfer, Christiana, Lustspiele am Burgtheater im Wiener Kongreß. Wien, 1956. Diss.

The *Theatre Annual* 1956; a Publication of information and research in the arts and history of the theatre. New York: Theatre Annual (1956). 65 S. Ill.

Theatre de France et du Monde. T. VI. Paris: Plaisirs de France 1956.

Theatre World Annual (London): a pictorial review of West End productions with a record of plays and players. No. 7. (1. VI. 1955 — 31. V. 1956.) Written and compiled by Frances Stephens. London: Rockliff (1956). 176 S. Ill.

Webster, T. B. L., Greek Theatre production. London: Methuen 1956. 222 S. Ill.

Williamson, Audrey, Contemporary theatre. 1953—1956. London: Rockliff 1956. 11, 195 S. Ill.

Wood, Roger; Clarke, Mary, Shakespeare at the Old Vic. (1955—1956). London: Black (1956). 105 S. Ill.

Zehn Jahre Theater. Das Schloßpark-Theater Berlin 1945—1955. Berlin: Rembrandt-Verl. (1955). 26 Bl. Ill.

4. BIOGRAPHIEN UND MEMOIREN, TAGEBÜCHER UND BRIEFE

Polgar, Alfred, Ja und nein. Darstellungen von Darstellern. Hrsg. v. Wolfgang Drews. Hamburg: Rowohlt (1956). 424 S.

Rosenthal, Harold, Sopranos of today: studies of twentyfive opera singers. London: Calder 1956. 103 S. Ill.

Swinson, Cyril, Six dancers of Sadler's Wells. London: Black 1956. 32 S. Ill. (= Dancers of today 10.)

Allen, Fred, Much ado about me. Boston: Little, Brown 1956. 380 S. Ill.

Allen, Steve, The funny men. New York: Simon & Schuster 1956. 279 S.

D'Alvarez, Marguerite, All the bright dreams. An autobiography. New York: Harcourt (1956). 313 S. Ill.

Commemorazione di *Silvio* d'Amico. Venezia, Fondazione Giorgio Cini 1955. 24 S.

Anderson, Marian, My Lord, what a morning; an autobiography. New York: Viking 1956. 320 S.

Boll André, Jean Babilée. Paris: R. Laffont 1956. 48 S. Ill.

Barrault, Jean-Louis, Ich bin Theatermensch. (Übertr. von Sonja Bütler.) Zürich: Arche (1956). 128 S.

Barrault, Jean-Louis, Ik ben een theatermens. Vert. M. Mout-Van Tooren. Leiden: De Cyclus (1956). 144 Bl.

Spoleti, D., Sem Benelli e il suo teatro. Reggio Calabria: Tipografia „La voce di Calabria" 1956. 50 S.

Swinson, Cyril, Svetlana Beriosova. London: Black 1956. 32 S. Ill. (= Dancers of today 9.)

Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Kurt Bergel. Bern: Francke (1956). 240 S.

Ybarra, Thomas Russell, Caruso. Een gouden stem verevert de wereld. Bilthoven: H. Nelissen, Antwerpen: Groeit (1955). 330 S. Ill.

Pasternak, Joe; Chandler, David, By Easy the hard way. New York: Putman 1956. 309 S. Ill.

Ford, G. D., The Chapmans and the Drakes, these were actors. London: Library Publishens (1956).

Mauriac, Claude, Jean Cocteau ou Le Vérité du mensonge. Paris (1956). 188 S.

Conrad, Max, Im Schatten der Primadonnen. Erinnerungen eines Theaterkapellmeisters. (Zürich, Freiburg i. Br.): Atlantis-Verl. (1956). 208 S. Ill.

Fabre (Dominique), Lycette Darsonval. Paris: R. Laffont 1956. 48 S. Ill. (= Collection Danseurs de notre temps.)

Bast, William, James Dean; a biography. New York: Ballantine Books (1956). 149 S.

Sandoz, Maurice Ives, Diaghilev-Nijinsky and other vignettes. Commentary by Romola Nijinsky. New York: Kamin Publishes (1956) 141 S.

Dibdin, Charles, Professional and literary memoirs of Charles Dibdin the younger, dramatist and upward of thirty years manager of minor theatres; edited from the original manuscript by George Speaight. London: Society for Theatre Research 1956. 10, 175 S. Ill.

Stöger, Alfred, Theodor Döring. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert. Wien, 1956. Diss.

Bossi, Lea, Donizetti. Brescia: La scuola 1956. 304 S.

Brües, Otto, Louise Dumont. Umriß von Leben und Werk. Emsdetten: Lechte 1956. 9, 161 S. Ill. (= Die Schaubühne 47.)

Fedin, Konstantin, Ich war Schauspieler. (Aus d. Russ. v. Monica Huchel.) Berlin: Aufbau-Verl. 1956. 135 S. Ill.

Ferrier, Winifred, Kathleen Ferrier. Vert. door M. van der Meulen. Herdruk. Utrecht: Het Spectrum (1956) 185 Bl. Ill. (Prismaboeken.)

Beecham, Sir Thomas, John Fletcher; the Romanes lecture delivered in the Sheldonian Theatre of June 1956. New York: Oxford Press 1956. 23 S.

Fresnay, Pierre, Ik ben toneelspeler. Vert. door M. Mout-Van Tooren. Leiden: De Cyclus, 112 Bl. (Mijn beroep.)

Baily, Leslie William Alfred, The Gilbert and Sullivan book. 4. Aufl. London: Cassell 1956. 16, 475 S. Ill.

Bidal (M. L.), Giraudoux tel qu'en luimême. Paris: Corréa 1956. 192 S.

Ziegler, G., Theaterindendant Goethe. Leipzig: Koehler und Amelang 1956.

Goncourt (Edmond et Jules de), Journal. (Monaco): Impr. Nationale 1956. 3 Bde.

Brown, Joe Evan; Hancock, Ralph, Laughter is a wonderful thing; as told to Ralph Hancock. New York: A. S. Barnes 1956. 320 S.

Hering, Gerhard Friedrich, Gerhart Hauptmann. (Düsseldorf: W. Girardet 1956.) 141 S. Ill. (= Buchreihe des Düsseldorfer Schauspielhauses 2).

Henckels, Paul, Ich war kein Musterknabe. Ill. von Charlotte Bruns. Berlin: Blanvalet (1956). 219 S.

Mikes, George, Leap through the curtain, story of Nora Kovach and Istvan Rabovsky. New York: Dutton 1956. 223 S. Ill.

Kowa, Viktor de, Als ich noch Prinz war von Arkadien. Nürnberg: Glock und Lutz 1955. 393 S. Ill.

Kreuder, Peter, Schön war die Zeit. München: Kindler 1955.

Bulman, Joan, Jenny Lind, a biography. London: Barrie 1956. 11, 326 S. Ill.

Iglesias Ramirez, M., Federico Garcia Lorca. El Poeta Universal. Barcelona: Dux 1955. 265 S.

Schonberg, (Jean-Louis), Federico Garcia Lorca. L'homme. L'oeuvre. Paris: Plon 1956. 352 S.

Burgmüller, Herbert, Die Musen darben. Ein Lebensbild Albert Lortzings. 2. Aufl. (Berlin: Nation) 1956. 145 S.

Hoffmann, Max, Gustav Albert Lortzing. Der Meister der deutschen Volksoper. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956. 76 S. (= Musikbücherei f. jedermann 9).

Robichez, Jacques, Lugne-Poé... Paris: L'Arche 1955. 208 S. Ill. (= Collection le Théâtre et les jours 6.)

Magnier (Pierre), Les Potins du compère ou 60 ans de théâtre. Préf. de Jean Nohain. Avantpropos de Maurice Escande et Saint-Granier. (Paris) Nicéa. (1956). 265 S.

Courtney, Marie-Thérèse, Edward Martyn and the Irish Theatre. New York: Vantage Press (1956). 188 S.

Mander, Raymond, Joe Mitchenson, Theatrical companion to Maugham; a pictorial record of the first performances of the plays of W. Somerset Maugham. New York: Macmillan 1956. 318 S. Ill. London: Rockliff 1956. 320 S. Ill.

Cocteau, Jean, Adieu à Mistinguett. Liège: P. Aelberts 1956. 11 S. Ill. (= Brimborions 38.)

Góth, Sándor, Wenn Molière ein Tagebuch geführt hätte... Umgearb. u. hrsg. von Lászlo Pödör. (Aus d. Ms.) übertr. v. Géza Engl. (Budapest): Litteratura (1956). 204 S.

Andolfi, Argeo, W. A. Mozart. Bicentenario della nascita. Conferenza di U. C. A. I. (Unione cattolica artisti italiani, Sezione di Vercelli). Vercelli: Tip. Savit, 46 S.

Barblan, Guglielmo; Della Corte, Andrea, Mozart in Italia: I viaggi. Le lettere. (Milano): Ricordi (1956). 308 S. Ill.

Barth, Karl, Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1956. Genève: Editions Labor et fides 1956. 51 S.

Cloeter, Hermine, Die Grabstätte W. A. Mozarts auf dem St. Marxer Friedhof in Wien. 3. Aufl. Wien: Verl. f. Jugend und Volk (1956). 31 S.

Dent, Edward J., Erich Valentin, Der früheste Mozart. (München): Rinn (1956). 62 S. Ill.

Ghéon, Henry, Auf den Spuren Mozarts. Der Mensch — Das Werk — Das Land. 3. Aufl. Graz—Wien—Köln: Styria 1956. 435 S. Ill.

Giazotto, Remo, Annali Mozartiani. Milano: Suvini Zeiboni 1956. 168 S.

Grazer Mozartfest... Mozart und Graz. Eine kleine Zusammenstellung von Zeugnissen der Mozartverehrung, -pflege und -forschung in Graz. (Gestaltung Ulrich Baumgartner.) Graz: Vereinigte Bühnen Graz u. Musikverein für Steiermark 1956. 31 S.

Haas, Robert, Ein unbekanntes Mozartbildnis. Sammlung Ahlgrimm-Fiala. (Wien, 1955, Bors & Müller.) 9 S. Ill.

Högler, Fritz, Wolfgang Amadeus Mozart. Wien: Österr. Bundesverlag (1956). 79 S. Ill.

Janetschek, Ottokar, Die Primadonna (Alosia Weber). Ein Mozartroman. Wien: Buchgemeinschaft Donauland (1956). 327 S.

King, A(lexander) Hyatt, Mozart im Spiegel der Geschichte 1756—1956. Eine kritische und bibliographische Studie. Dt. Übers. von Bruno Grusnick. Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. 1956. 48 S. (= Musikwissenschaftliche Arbeiten. 9.)

King, Alexander Hyatt, Mozart in retrospect: studies in criticism and bibliography (2. revidierter Abdruck). London: Oxford Univ. Press 1956. 13, 279 S. Ill.

Komorzynski, Egon, Mozart. Sendung und Schicksal (2. vollst. umgearb. Aufl.). Wien: Kremayr & Scheriau (1955). 399 S. Ill.

Kool, J. H. W., Mozart. Alkmaar: Arti (1956). 64 Bl. (= Beeldencyclopedie 24.)

Markhl, Erich, Mozart und die Gegenwart. Graz: Leykam 1956. 62 S.

Mozart in Italia. Milano: G. Ricordi 1956. 308 S. Ill.

Nettl, Paul, W. A. Mozart als Freimaurer und Mensch. Hamburg: Akazienverl. 1956. 123 S. (Ziegeldeckerreihe 6.)

Petzoldt, Richard, Wolfgang Amadeus Mozart. Leben und Werk. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956. 92 S. (= Musikbücherei für jedermann 8.)

Rutz, Hans, W. A. Mozart. Dokumente seines Lebens und Schaffens. 2. Aufl. München: Beck (1956). 231 S. Ill.

Valentin, Erich, Mozart in seiner Zeit und unserer Zeit. München: Hueber (1956). 15 S. (= Münchener Universitätsreden. N. F. 11.)

Wenn *Mozart* ein Tagebuch geführt hätte... (Verfaßt unter Verwendung v. Originaltexten u. Dokumenten). (Budapest): Litteratura (1955). 128 S.

Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1956. Roma: Apollon 1956. 84 S.

Wolfgang Amadeus Mozart. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbind. Text von Hans Rutz. 2. durchges. Aufl. München: Beck (1956). 231 S. Ill.

Myers, Henry Alonzo, Tragedy: a view of life. Ithaca (N. Y.): Cornell Univ. Press (1956). 218 S.

O'Casey, Sean, Mirror in my house... autobiographies. New York: Macmillan 1956.

Ordynski (Ryszard), Z mojej wlózegi. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956. 434 S.

Hennelowa (Józefa), Szaniawski (Jerzy), Juliusz Osterwa. Warszawa: PIW 1956. 74 S. Ill.

Cabezas, Juan Antonio, Adelina Patti (La cantante de la voz de oro). Madrid: Boris (1956). 96 S. Ill.

Radunski, Iwan Semjonowitsch, Erinnerungen eines alten Clowns. Übers. aus d. Russ. von Ruth Brückner. Berlin: Henschel 1956. 198 S. Ill.

Pollitzer (Marcel), Jules Renard. Sa vie, son oeuvre. Paris: La Colombe, 1956.

Bonafe, Felix, Rossini et son oeuvre. Le Puy-en Velay: La Main de Bronce 1955. 55 S.

Rognoni, Luigi, Rossini. Con un'appendice comprendente lettere, documenti, testimonianze. Parma: U. Guanda 1956. 416 S. Ill.

Keown, Eric, Margaret Rutherford. London: Rockliff (1956). 94 S. Ill. („Theatre World" — Monographs 7.)

Coleman, George Sanger, The Sanger story, being George Sanger Coleman's story of his life with his grandfather „Lord" George Sanger by John Lukens. London: Hodder and Stoughton 1956. 256 S. Ill.

Puritz, Elizabeth, The teaching of Elizabeth Schumann. London: Methuen 1956. 7, 136 S.

Trewin, John Courtenay, Paul Scofield: an illustrated study of his work, with a list of his appearences on stage and sreen. London: Rockliff (1956). 101 S. (= „Theatre World" — Monographs 6.)

Drinkwater, John, Shakespeare. New York: Macmillan 1956. 122 S. Ill.

Evans, Alfred John, Shakespeare's magic circle. Westport, Conn.: Associated Booksellers. London: Barker (1956). 160 S.

Flatter, Richard, Triumphe der Gnade. Shakespeare-Essays. München, Wien, Basel: Desch (1956). 173 S.

Fluchère, Henri, Shakespeare and the Elizabethans; trad. by Guy Hamilton. Foreword by T. S. Eliott. New York: Hill & Wang 1956. 254 S. (= Dramabooks 1.)

Halliday, Frank Ernest, Shakespeare: a pictorial biography. London: Thames and Hudson 1956. 147 S. Ill.

Shakespeare in the Theatre 1701—1800. (Bd. 2.) A record of performances in London 1751—1800. London: 1956. 760 S.

Sweet, George Elliot, Shake-speare: the mystery; foreword by Erle Stanley Gardner. Standford, Cal.: Standford Univ. Press 1956. 125 S.

Chesterton, Gilbert Keith, George Bernard Shaw. New York: Hill & Wang 1956. 190 S. (= Dramabooks 3.)

Ervine, St. John Greer, Bernard Shaw: his life, work and friends. London: Constable 1956. 12, 628 S. Ill. New York: Morrow 1956. 637 S. Ill.

Schindler, Bernhard, George Bernard Shaw. Seine Kritik an der englischen Lebensform (English way of life) in

seinen sozialkritischen Dramen. Halle a. S.: Niemeyer 1956. 112 S.

Winsten, Stephen, Jesting apostle: the life of Bernard Shaw. London: Hutchinson 1956. 231 S. Ill.

Sheean, Vincent, First and last love. New York: Random (1956). 305 S.

Barnes, Eric Wollenkott, The man who lived twice; the biography of Edward Sheldon; introductory chapter by Anna Morrow Lindbergh. New York: Scribner (1956). 367 S.

Strobel, Heinrich, Igor Strawinsky. (Zürich u. Freiburg i. Br.): Atlantis Verl. 1956. 93 S. (= Atlantis-Musikbücherei.)

Szaniawski (Jersy), W poblizu teatru. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956. 234 S.

Chotzinoff, Samuel: Toscanini: an intimate portrait. London: H. Hamilton 1956. 134 S. Ill.

Ulanova, Galina Sergeevna: Autobiographical notes and commentary on Soviet ballet. London: Soviet News 1956. 31 S. Ill.

Bellaigue, Camille: Verdi. Biografia critica. Traduzione dal francese di Roberto Ortolani. Milano: A. Garzanti 1956. 86 S. Ill.

Pablé, Elisabeth, Wildgans auf den Wiener Bühnen. Wien 1955. Diss.

Kowalska (Aniela), „Momus" Alojzego Zólkowskiego, 1820—1821. Warszawa: PIW, 1956. 236 S.

Szwankowski (Eugeniusz), Alojzy Zólkowski (ojciec). Warszawa: PIW 1956. 80 S. Ill.

5. WIRTSCHAFT UND LEITUNG

Sitzpläne und Preise der Plätze der Bundestheater. (Wien: Bundestheaterverwaltung 1956.) 4 Tf. 4 Bl.

6. BAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD

Arnoux, Georges, Mathematique de la mise en scène. Paris: Dervy-Livres 1956.

Bozyk (Eugeniusz), Historia architektury budynku teatralnego i techniki szeny w teatrze europejskim. Krakow: PWN 1956. 228 S.

Capobianchi, Benedetto, Studio di massima per la ricostruzione del Teatro Regio di Torino „Dov'era e com'era". A cura e sotto l'egida della associazione „Amici del Regio". (Prefazione di Giovanni Duranco.) Torino: Tip B. Serra e Co. 1956. 12 S. Ill.

Cogniat, Raymond, Cinquante ans de spectacles en France. Les Decorateurs de théâtre. Paris: Librairie théâtrale 1955. 224 S. Ill.

Considerazioni sul progresso per la ricostruzione dell'Eliseo. Roma: Italgraf 1956. 30 S. Ill.

Le *décor* de théâtre dans le monde depuis 1935. Textes et illustrations rassemblés par les Centres Nationaux de l'Institut International du Théâtre, choisis et présentés par René Hainaux. Préface de Jean Cocteau. Bruxelles, Paris: Elsevier 1956. (222 S.) (= Collection de l'Institut International du Théâtre.)

Auch englisch: Stage *design* throughout the world since 1935.

Hunningher, B., Acoustics and acting in the theatre of Dionysus Eleuthereus. Amsterdam: Noord-Hollandsche U. M. (1956). 36 Bl. Ill. (= Mededelingen der Kon. Ned. akademie van wetenschapen, afd. Letterkunde, Nieuwe reeks. Dl. 19, 9.)

Landi, Angelo Maria, Il teatro e le arti del disegno: La scenografia essenziale nel teatro religioso italiano fino al Trecento. Firenze: R. Grossi 1956. 38 S. Ill.

Parmelin, Hélène, Cinq peintres et le théâtre. Décors et costumes de Léger, Coutaud, Gischia, Labisse, Pignon. Paris: Cercle d'art 1956. 154 S. Ill.

Sabbatini, Nicola, Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Con aggiunti documenti inediti e disegni originali a cura di Elena Povoledo. (Faksimileausgabe.) Roma: C. Bestetti 1955. 191 S. Ill.

Scenografia teatrale. (Hrsg.) Guido Frette. Milano: G. G. Görlich (1955). 39, 184 S. Ill. (Französische Übersetzung von M. L. Pope und englische Übersetzung von B. Michalesi-Palmer bei demselben Verlag.)

Smith, Irwin, Shakespeare's Globe Playhouse; a modern reconstruction in text and scale drawings; based upon the reconstruction of the Globe by John Cranford Adams; introd. by James G. McManaway. New York: Scribner (1956). 263 S. Ill.

7. REGIE, INSZENIERUNG

Brecht, Bertolt, Theaterarbeit. Düsseldorf: Progreß-Verl. 1956. 436 S. Ill.

Fuzelier (A.), Les Indes Galantes. Musique de J. Ph. Rameau. Paris: H. Guichaoua, 1956. 64 S. (= Coll. Mises en scene du XXe siècle.)

Kreczmar (Jersy), Polemiki teatralne. Warszawa: Czytelnik 1956. 276 p.

Loo Ding; Chang Fan; Chu Shin-nan, Hirse für die achte. Ein chinesisches Volksstück. (Bericht über die Inszenierung des Berliner Ensembles.) Leipzig: Hofmeister (1956). 82 Bl. Ill.

Wagner, Richard, Lohengrin. Paris: Guichaoua 1956. 128 S. (= Coll. Mises en scène du XXe siècle.)

8. DRAMA, DRAMATURGIE

Apollonio (Mario), Studi sul ternario drammaturgico. I. Storia dottrina prassi del coro. Brescia: Morcelliana 1956. 156 S.

Böhme, Robert, Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien. Basel, Stuttgart: Schwabe (1956). 139 S.

Bradbrook, Muriel Clara, The growth and structure of Elizabethan comedy. Berkeley: Univ. of California Press 1956. 254 S.

Branam, George C., Eighteenth-century adaptions of Shakespearean tragedy. Berkeley: Univ. of California Press 1956. 228 S.

Cairncross, John, New Light on Molière. Tartuffe, Elomire, Hypocondre. Préf. by Raymond Picard. Genève: Droz; Paris: Minard 1956. 12, 78 S.

Coggin, Philip A., The uses of drama; a historical survey of drama and education from ancient Greece to the present day. New York: George Braziller 1956. 333 S.

Egli, Willy, John Marstons Dramen. (Teildr.) Winterthur: Keller 1956. 67 S.

Eliot, Thomas Stearns, Essays on Elizabethan drama. New York: Harcourt (1956). 188 S.

Ernst, Fritz, Meisterdramen. (6 Essays über) Lessing, Goethe, Schiller (und) Kleist. Olten: (Vereinigung Oltner Bücherfreunde 1956). 85 S.

Gmür, Hans, Dramatische und theatralische Stilelemente in Grillparzers Dramen. Winterthur: Keller 1956. 137 S.

Granville-Barker, Harley, On dramatic method. New York: Hill & Wang 1956. 193 S. (= Dramabooks 2.)

Kaindl, Elisabeth, Shakespeares Methoden, Regiebemerkungen in den Text zu verarbeiten. Wien 1955. Diss.

Lewanski (Julian), Studia nad dramatem polskiego odrodzenia. Wroclaw: 1956. 312 S. Ill.

Lumley, Frederick, Trends in twentieth century drama; a survey since Ibsen and Shaw. New York: Essential Books 1956. 287 S. Ill.

Miller, Arthur, Arthur Miller speaking on and reading from "The Crucible" and "Death of a salesman". New York: Spoken Arts 1956.

Müller, Herbert Joseph, The spirit of tragedy. New York: Knopf 1956. 357 S.

Reichl, Ilse Eva, Problemstellung in den dramatischen Werken Roberto Braccos. Wien 1955. Diss.

Rindauer, Gerhart, Das Problem des Tragischen in Grillparzers Studien zur Dramaturgie. Wien 1956. Diss.

Smith, Grover jr., T. S. Eliot's poetry and plays; a study in sources and mea-

ning. (Chicago): Univ. of Chicago Press 1956. 350 S. Ill.

Sobel, Bernard, A pictorial history of burlesque. New York: Putnam (1956). 194 S. Ill.

Tillyard, E. M. W., Shakespeare's history plays. New York: Macmillan 1956. 344 Seiten.

Vogelsang, Hans, Fritz Hochwälders klassizistisches Ideendrama. (Wien: Selbstverlag 1956.) 3 Bl.

9. SCHAUSPIELER UND SCHAUSPIELKUNST, KOSTÜM UND MASKE

Andriani, Oscar, Personalita e personalisazzione dell' attore in Italia ... Conferenza tenuta al Teatro delle arti di Roma. Roma: Tip O. G. C. 1955. 24 S.

Anthologie poetique du Comédien. Paris: Julliard (1956). (= Cahier Jean-Louis Barrault 18, 19.)

Axer, Erwin, Listy ze sceny. Warszawa: Czytelnik 1956. 260 S.

Bentley, Eric, The dramatic event: an American chronicle. London: Dobson 1956. 285 S.

Bravo-Villasante, Carmen, La mujer vestida de hombre en el teatro Español (siglos XVI—XVII). Madrid: Revista de Occidente (1955). 238 S.

Courtney, Richard, Stage make-up. Huddersfield: Union Publishing Co. (1956). 45 S. Ill. (= Drama handbooks 1.)

Csato (Edward), Dwie strony rampy. Warszawa: Czytelnik 1956. 356 S.

Deutsche Schauspieler der Gegenwart. Hrsg. v. Klaus J. Lemmer. Berlin: Rembrandt-Verl. (1955). 246 S. Ill.

Kasser, Albertine, Glaube und Brauch des deutschen Schauspielers. (Wien: 1954) Diss.

Kindermann, Heinz, Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Wien: Rohrer in Komm., 1956. 109 S. (= Sitzungsberichte d. Österr. Akademie d. Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 230, 2.)

Krabbe, Henning, Bernard Shaw on Shakespeare and english Shakespearian acting. Copenhagen: Ejnar Munksgaard Ltd. 1956.

Lambourne, Norah, Staging the play. (New York: Crowell 1956). 95 S.

Marek, Hans Georg, Der Schauspieler im Lichte der Soziologie. 1. Der Schauspieler in seiner gesellschaftlichen und rechtlichen Stellung im alten Rom. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1956. 64 S.

Riepenhausen, Bernhard, Das Arbeitsrecht der Bühne. Systematische Darstellung der Rechtsprechung des Bühnenoberschiedsgerichts. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter 1956. 15, 342 S.

Stanislavskij, Konstantin Sergeevitsch, Il lavoro dell'attore. A cura (e con introduzione) di Gerardo Guerrieri. Traduzione (dal russo) di Elena Povoledo. Bari: G. Laterza e F. 1955. 594 S. Ill.

Übergabe des Iffland-Ringes an Werner Krauß am 28. November 1954 im Burgtheater. (Wien, 1954, Elbemühl.) 8 Bl.

10. RELIGIÖSES THEATER

Bishop, Hugh, The Passion drama. New York: Morehouse-Gorham (1956). 61 S.

Kaff, Ludwig, Mittelalterliche Oster- und Passionsspiele aus Oberösterreich im Spiegel musikwissenschaftlicher Betrachtung. Linz: Oberösterr. Landesverl. in Komm. 1956. 68 S. (= Schriftenreihe des Instituts f. Landeskunde von Oberösterreich 9.)

Krieg, Eduard, Das lateinische Osterspiel von Tours. Würzburg: Triltsch 1956. 16, 130 S., 29 S. Noten. (= Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen 13.)

11. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL, KINDER- UND SCHULTHEATER

Conway, Heather, Amateur drama on a small income; preface by Francies Mackenzie. London: Hutchinson 1956. 128 S. Ill.

Kleine *Handbücherei* des Laienspiels und Laientheaters. Hrsg. vom Zentralhaus für Volkskunst in Leipzig. 1, 2. Leipzig: Hofmeister 1956.

Koplin, Georg Wilhelm, Aus dem Tagebuch des Instrukteurs J. Leipzig: Hofmeister (1956). 88 S. (= Kleine Handbücherei des Laienspiels und Laientheaters, 2.)

Lang, Miroslav, Die Laienspielbühne in der Tschechoslowakei. Von einem Laienspieler an einen ausländischen Freund. Prag: Orbis 1956. 19 S. Ill.

Niklaus, Thelma, Harlequin, or, The rise and fall of a Bergamask rogue (Preface by Peter Cotes). New York: Braziller 1956. 259 S.

Pieters, Cor, Ab van der Linden, Alles klaar? ... halen! Handleiding voor het amateurtoneel. Amsterdam: A. J. G. Strengholt. 128 Bl. Ill. (Toneelfonds Maestro.)

Plotnikow, W. M., Arbeitserfahrungen eines entstehenden Dramatischen Zirkels. Übers.: Annelore Haustein. Deutsche Bearbeitung: Herbert Fischer. Leipzig: Hofmeister (1956). 58 S., 7 Bl. (= Kleine Handbücherei des Laienspiels und Laientheaters, 1.)

Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi. Atti del convegno nazionale di studio tenuto in Firenze il 9 e il 10 maggio 1955 (a cura di Enzo Petrini). Firenze 1955. 195 S.

12. OPER UND OPERETTE

Brion, Marcel, Mozarts Meisteropern. (Aus dem Franz. übers. von Hans Kühner.) Erlenbach, Stuttgart: Rentsch (1956). 77 S.

Dumesnil, René, L'Opéra et l'Opéra-comique. Paris: Press. Univ. de France 1956. 128 S.

Einbeck, Walter, Der religiös-philosophische Gehalt in Richard Wagners Musikdramen. Buenos Aires: Editorial „Schatzkammer" H. Fändrich (1956). 147 S. (= Bücher d. Schatzkammer.)

Gollob, Hedwig, Musik und Bühneninszenierung. Wien: Gerold 1956. 25 S. (= Wiener Projekte 3.)

Heriot, Angus, The castrati in opera. London: Secker & Warburg 1956. 243 S. Ill.

Hughes, Spike (d. i. Patrick Cairns Hughes), Great opera houses: a travellers guide to their history and traditions. London: Weidenfeld & Nicolson 1956. 362 S. Ill.

Kerman, Joseph, Opera as drama. New York: Knopf 1956. 273 S.

Kierkegaard, Sören, Mozarts Don Juan. (Aus dem Dän. neu übers. von Hermann Kiy.) Zürich, Freiburg i. Br.: Atlantis-Verl. (1956). 112 S.

Kleiber, Erich, The Decca Book of Opera. London: Dawson 1956. 380 S.

Kolerus, Eva Maria, Moderne Opernbearbeitungen nach Verdi in textlicher und dramaturgischer Hinsicht. Wien 1954. Diss.

Lawrence, Robert, The world of opera. New York: Nelson 1956. 208 S.

Manifold, J. S., The music in english drama. From Shakespeare to Purcell. London: Rockliff 1956. 218 S.

Peltz, Mary Ellis Opdycke (Hrsg.), Introduction to opera; a guidebook sponsered by the Metropolitan Opera Guild. New York: Barnes & Noble 1956. 345 S. (= Everyday Handbooks 262.)

Rosenthal, Harold (Hrsg.), Opera annual. New York: Lantern Press (1956). 190 S. Ill.

Schibler, Armin, Zur Oper der Gegenwart. Amriswil: Bodensee-Verlag 1956. 48 S.

Schmid, Günther, Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur dt. Choralpassion, frühdt. Oper u. vorklass. Kammermusik. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verl. 1956. 6, 174 S.

Schmid, J. J. von, Die Zauberflöte. Beschouwingen over Mozart's opera. Een bijdrage tot de cultuurgeschiedenis en

de geesteswetenschappen. Assen: Van Gorcum (1956). 168 Bl.

Sip, Ladislaus, Die Oper in der Tschechoslowakei. Prag: Orbis 1955. 77 S. Ill.

13. BALLETT

The *Ballet annual:* a record and year book of the ballet. Jg. 11 (1957). Hrsg. v. Arnold L. Haskell. London: Black; New York: Macmillan 1956. 152 S. Ill.

Ballet annual Ballet decade: a selection from the first ten issues of "The Ballet Annual" edited by Arnold L. Haskell. London: Black; New York: Macmillan 1956. 224 S. Illl.

Bellew, Helene, Ballet in Moscow today. London: Thames & Hudson. New York: Graphic Soc. 1956. 203 S. Ill.

Bonnat, Yves, Ballets de Moscou, par la troupe du Théâtre lyrique national Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko. Paris: Cercle d'art 1956. 19 S. Ill.

Fisher, Hugh, The Sadler's Wells Theatre Ballet. London: Black 1956. 82 S. Ill.

Frank, René, Ballet. Alkmaar: Arti (1956). 64 Bl. Ill. (= Beeld-Encyclopedie 23.)

Franks, Arthur Henry (Hrsg.), Girl's book of ballet. Neudruck d. ersten Ausgabe (1953). London: Burke 1956. 144 S. Ill.

Karsavina, Tamara (Mrs. Henry James Bruce), Ballet technique; a series of practical essays; foreword by Dame Margot Fonteyn. London: Black; New York: Macmillan (1956). 48 S. Ill.

Lido (Serge), Ballet No. 6. Préface de R. Petit. Textes par Irène Lidova. Paris: Soc. Franc. du Livre 1956. 124 S. Ill.

Lifar, Serge, Danza académica. (Trad. Alicia Simonet.) Madrid: Escelicer (1955). 266 S. Ill.

Loeser, Norbert, Het ballet. 2e dr. Haarlem: J. H. Gottmer. 152 Bl. Ill.

Sinclair, Janet, Ballet der Lage Landen. Haarlem: J. H. Gottmer. 152 Bl. Ill.

Slonimsky, Jury, The Bolschoi Theatre Ballet notes; translated from the Russian. Moscow: Foreign Languages Publishing House 1956. 96 S.

Stiller, Sonja, Dancing in action. London: Pitman 1956. 3, 47 S. Ill.

14. PUPPENTHEATER

Batchilder, Marjorie Hope; Comer, Virginia Lee, Puppets and plays; a creative approach. New York: Harper 1956. 252 S. Ill.

Bordat, Denis; Francis Boucrot, Les Théâtres d'ombres. Histoire et techniques. Paris: L'Arche 1956. 204 S.

Bussell, Jan, Through wooden eyes; with drawings by Francis Gower. London: Faber 1956. 144 S. Ill.

Cassell, Sylvia, Fun with puppets. Nashville: Broadmann Press 1956. 113 S. Ill.

Fedotow, A., Technik des Puppentheaters. Deutsche Fassung v. Jutta Balk. Leipzig: Hofmeister 1956. 155 S. Ill.

Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters. Hrsg. v. Franz Hadamowsky. Wien, Stuttgart: Wancura (1956). 161 S. Ill.

Skowronska-Feldmanowa, Janina, Wie Jan Theaterdirektor wurde. Die Entstehungsgeschichte eines Schattentheaters mit Konstruktionszeichnungen, Figuren, Bühnenbildern und einem Szenarium. (Dt. v. Ruth Nagel u. Barbara Sparing. Textill., Entwürfe f. Fig. u. Dekorationen v. Anna Sayfertowa.) Leipzig: Hofmeister 1956. 133 S.

15. FEST UND FESTSPIELE

Arce, Francisco de, Fiestas reales en Lisboa desde que el Rey Nuestro Señor entró hasta que salió. Con una loa al Principe Nuestro Señor que toca a la Jornada. (Lisboa, 1619). Valencia: (Edit. Antonio Pérez Gómez). 1956. 13, 125 S.

Augsburger Mozart-Festsommer 1956. Hrsg.: Hans Meissner. Augsburg: Städt. Bühnen (1956). 74 S. Ill.

Berliner Festwochen ... Almanach. Offizielles Programm. Hrsg.: Berliner Festwochen, 1955, 1956. (Berlin-Charlottenburg: Haupt 1955—56.)

Dirks, Walter, Ein Fest und ein Zeichen. 10 Jahre Ruhrfestspiele. Frankfurt a. Main: Büchergilde Gutenberg 1956. 86 S. Ill.

Dursi, Massimo, Cinque festival di prosa nelle critiche teatrali (a cura di Carlo Alberto Cappelli). Bologna: Cappelli 1956. 137 S.

Festivals, monuments illuminées ... Paris: Documentation française (1956). 31 S. Ill.

Festschrift der Händelfestspiele 1956; Halle. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1956) 84 S.

16. ZEITSCHRIFTEN

Musik und Szene. Theaterzeitschrift der deutschen Oper am Rhein. Hrsg.: Deutsche Oper am Rhein. Theatergemeinschaft Düsseldorf/Duisburg. Red. u. Gestaltung: Reinhold Schubert. (Nebst) Beil. Jg. 1. 1956/57 ff. (Düsseldorf: Dt. Oper am Rhein) 1956.

17. KABARETT, VARIETÉ, SINGSPIEL-HALLE, ZIRKUS

Bourne, Patricia, Thank you, I prefer lions. London: Kimber 1956. 203 S. Ill.

Buffet, Bernard, Le Cirque (Introduction de Jean Bouret). Paris: Arts et style 1956. (=Arts et style 38.)

Casting directory; incorporating "Directory of concert and cabaret artistes". London: Pullman Press 1956. 48 S. Ill.

Davis, Eddie, Playgirls, USA. New York: Pyramid Books (1956). 125 S. Ill.

Dembeck, Hermann, Dompteur und Bestie. Unerhörte Begebenheiten aus der Zirkuswelt. Berlin: Neues Leben 1956. 239 S. Ill.

Farnsworth, Marjorie, The Ziegfeld Follies; introd. by Billie Burke Ziegfeld. New York: Putnam (1956). 194 S. Ill.

Ihering, Herbert; Marcel Marceau, Die Weltkunst der Pantomime. Ein Gespräch. Berlin: Aufbau-Verl. (1956). 70 S. Ill.

Jacques-Charles, Cent ans de music-hall. Histoire générale du music-hall, de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux USA. Préf. de Guy des Cars. Genève, Paris: Jeheber (1956). 319 S. Ill.

Karger-Decker, Bernt, Zirkusparade. Leipzig: E. Wunderlich (1956). 117 S. Ill.

Le Roy, George (Hrsg.), Golden jubilee book of show business, 1906—1956: a literary panorama of the theatrical scene marking the fifty years existence of the professions oldest organisation the V(arity) A(rtistes) F(ederation). London: Selbstverl. (1956). 37 S. Ill.

Lehmann, Alfred, Tiere als Artisten. Eine kleine Kulturgeschichte der Tierdressur. (M. e. Geleitw. v. Karl Max Schneider u. e. Beitr.: „Von Zähmung und Dressur" v. Werner Fischel. Die Ill. zeichnete Heinz Rammelt.) 2. Aufl. Wittenberg: Ziemsen 1956. 9, 259 S.

Müller, Carl Wolfgang; Konrad Hammer, Narren, Henker, Komödianten. Geschichte u. Funktion des politischen Kabaretts. (Bilder v. Ulrich Blumenschein u. a.) (Bonn): Schaffende Jugend (1956). 145 S.

Roma, Luciano, Storia del varietà. Milano: A. Garzanti 1956. 190 S. Ill.

Staub, Christian, Circus. Ein Fotobuch. Mit Zeichnungen v. Hanny Fries. Eingeleitet v. Grock. Zürich: Stauffacher (1956). 104 S. Ill.

Staub, Christian, Circus. A book of photographs; with sketches by Hanny Fries, introduced by Grock. London: J. Lane 1957 (115 S.) Ill.

Taylor, Robert Lewis, Center ring; the people of the circus. Garden City, New York: Doubleday 1956. 250 S.

Tomkinson, Constance, Les girls. Boston: Little, Brown 1956. 274 S.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Das Porträt

Alfred Freiherr von Berger. Von Gisela v. Berger (Wien) 353

Institute, Kongresse, Ausstellungen

II. Internationaler Kongreß für Theaterforschung. Von Margret Dietrich (Wien) 358

Besprechungen

Ettore Paratore, Storia del Teatro Latino (H. Kindermann) 362
W. Schadewaldt, Antike Tragödie auf der modernen Bühne (M. Dietrich) 363
Kurt Adel, Das Jesuitentheater in Österreich (H. Kindermann) 365
Siebs, Deutsche Hochsprache. Bühnensprache. 16. Aufl. (H. Kindermann) 365
Jahresberichte über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiet der neueren deutschen Literatur. NF XVI/XIX (H. Kindermann) 366
Theater und Drama: G. Schwanbeck, Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte — I. Strudthoff, Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater (H. Kindermann) 366
Bibliographie des im zweiten Halbjahr 1956 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums. Von Franz Hadamowsky (Wien) 368

DIE MITARBEITER VON HEFT 4

Prof. Anton Giuglio Bragaglia, Roma, Via Lombardia 14.
Prof. Georges Couton, Universitäten Clermont-Ferrand und Kairo.
Dr. Franz Hadamowsky, Direktor der Theatersammlung der Nationalbibliothek, Wien, I., Hofburg.
Dr. Hans H. J. de Leeuwe, Utrecht, Willemsplantsoen 1.
Dr. Kurt R. Pietschmann, Hamburg 39, Barmbekerstraße 191.

HILDEGARD EMMEL

WELTKLAGE UND BILD DER WELT IN DER DICHTUNG GOETHES

352 Seiten. Oktav. 1957. Leinen DM 18.—

Das Buch, in dem sich literaturwissenschaftliche und philologische Arbeitsweisen fruchtbar verbinden, weist nach, wie sehr die Weltklage das gesamte Werk des Dichters durchzieht. Die vielen negativen Äußerungen Goethes über die Verworrenheit des Irdischen werden in ihrer dialektischen Spannung zu dem von ihm als Künstler in seiner Dichtung gestalteten Bild der Welt gezeigt. Damit distanziert sich die Verfasserin von den Versuchen einer idealistischen Harmonisierung von Goethes Weltbild.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

LITERATUR UND LEBEN

Neue Folge

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

Band 1

ARNOLD HIRSCH

BÜRGERTUM UND BAROCK IM DEUTSCHEN ROMAN

Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes

2. Auflage besorgt von Herbert Singer. XII, 163 Seiten. Oktav. 1957. Brosch. DM 12.80

Am deutschen Roman des ausgehenden 17. Jahrhunderts zeigt der Verfasser die soziologischen Wurzeln des neuentstehenden bürgerlichen Weltbildes auf. Das heroisch-supranaturalistische Weltbild des Barocks wird abgelöst durch einen neuen Realismus, der die Abgrenzung der barocken Epoche kennzeichnet. 1934 in erster, fast völlig vernichteter Auflage erschienen, ist das Buch heute noch in keinem Punkt überholt und bietet der Literaturgeschichte wie der Geistesgeschichte und Soziologie wertvolle neue Aspekte.

Band 2

WERNER KIRCHNER

DER HOCHVERRATSPROZESS GEGEN SINCLAIR

Ein Beitrag zum Leben Hölderlins

163 Seiten. Oktav. 1949. Brosch. DM 8.50

„Den bemerkenswertesten ‚Beitrag zum Leben Hölderlins', den beträchtlichsten Zuwachs an Kenntnissen seiner Umwelt in den Jahren zwischen 1802 und 1806 erbringt Werner Kirchner in seinem ‚Hochverratsprozeß gegen Sinclair', der... aus den umfangreichen Akten der Staatsarchive in Stuttgart und Wiesbaden neu und zuverlässig erarbeitet ist."

(Adolf Beck im Hölderlin-Jahrbuch)

Als weitere Bände sind in Vorbereitung:

Band 3

HERBERT SINGER

RILKE UND HÖLDERLIN

Etwa 180 Seiten. Brosch. ca. DM 12.80

Band 4

WOLFGANG MARTENS

BILD UND MOTIV IM WELTSCHMERZ

Studien zur Dichtung Lenaus

Etwa 180 Seiten. Brosch. ca. DM 12.80

Band 5

WALTER UEBIS

GOTT — NATUR

Natursehnsucht und Naturreligion um 1900

Band 6

PETER KÜPPER

DAS ZEITERLEBNIS BEI NOVALIS

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / KÖLN-GRAZ